

CORIN BRAGA
10 STUDII DE ARHETIPOLOGIE
ORADEA

ARHETIPOLOGIA CA METODĂ COMPARATISTĂ

Schițată ca disciplină în căutările lui Goethe asupra „fenomenelor originare” ale unei *Weltliteratur*, literatura comparată a fost modelată ca știință de către pozitivismul veacului al XIX-lea. Marii ei teoreticieni, de la Joseph Texte la Paul Van Tieghem și Fernand Baldensperger, erau interesați de studiul sistematic al influențelor și relațiilor, al căilor și canalelor de comunicare între scriitori, mișcări și curente. Scopul lor era de a strânge toate informațiile necesare pentru a ridica harta istorică și geografică a migrațiilor temelor și formelor literare. Or, declinul mentalității pozitivistă a lăsat literatura comparată într-o profundă criză hermeneutică și identitară, enunțată de R. Wellek în anii '50. Procedura „științifică” este resimțită tot mai acut ca vetustă, obiectivul empiric-informațional a devenit tot mai nesatisfăcător, în aceste condiții, este nevoie de o nouă metodă care să ofere demersului comparatist o rațiune suficientă și un instrument eficient. Una din alternativele cele mai bogate în posibilități este ceea ce am putea numi pe scurt „arhetipologia”.

Etimologic, termenul „arhetip” se compune din *ἄρχη* (început, punct de plecare, principiu, substanță primă) și din *τύπος* (formă, figură, tip, model). Arhetipul desemnează, așadar, tiparele (atât în ordine cronologică, cât și logică) unor serii de fenomene. El vine să răspundă unei întrebări de ordin cognitiv, ce se regăsește și în demersul comparatist: ce sunt și cum funcționează elementele invariante ce apar în viziunea noastră despre lume? Conceptul încapsulează trei răspunsuri diferite, stratificate de-a lungul istoriei sale ce se întinde pe mai mult de două milenii. Pentru a-i conferi aplicabilitate hermeneutică, trebuie delimitate aceste accepții divergente, care, prin suprapunere, duc la o inflație de sens. Astfel, în timp, invarianții arhetipali ce structurează

reprezentările noastre asupra realității au primit trei tipuri de explicații, după natura lor: metafizică

(ontologică), psihologică (antropologică) și culturală. Fiecare dintre ele au fost folosite, în epoci și în contexte culturale diferite, drept instrumente în analiza textelor religioase, filosofice sau literare.

1. Arhetipul metafizic în accepția metafizică, arhetipul este o esență (ouată) ontologică. Deși intră în relație cu categoriile rațiunii (vor) td), arhetipul nu poate fi redus la o existență subiectivă, el este funciar o prezență obiectivă, de dincolo de ființa umană. După locul (tonoq) subzistenței lor, arhetipurile ontologice au fost concepute în două moduri: 1.1. ca esențe transcendente; 1.2. ca esențe imanente lumii.

1.1. Ideea transcendenței arhetipurilor, plasate într-un ujtepoupâvioq tonoq, este specifică tradiției platoniciene. În *Timaios*, Platon vorbește de el5 t), esențe eterne și indivizibile, care au o natură inteligibilă și imaterială și subzistă în afara lumii fenomenale. Toate lucrurile sensibile (aică-nta), supuse timpului și distrugerii, sunt fabricate de către Sriuioupyoq din materia amorfa după modelul acestor ei8-n. Lumea terestră este o imagine (sâScoXov), o copie (elkoov) a lumii esențelor. Fiecare clasă de creaturi, naturale sau artificiale, are un ex80 q perfect, ce garantează unitatea în sânul multiplicității.

Tradiția iudeo-creștină a preluat și ea ideea transcendenței arhetipurilor, în *De opificio mundi*, Filon din Alexandria reunește în noțiunea de dpetu Tioy conceptele platoniciene de el80 q (esență transcendentă) și iSea (esență inteligibilă): arhetipurile sunt ideile lui Dumnezeu (vorțaeic; 9 eou). Cum gândirea divină este identică Logosului creator, ideile lui Dumnezeu nu sunt altceva decât prototipurile tuturor speciilor create în cursul Facerii. Adam și Eva sunt arhetipurile rasei umane, plăsmuite ca făpturi perfecte de Dumnezeu însuși; din acest cuplu derivă, după cădere, prin înmulțire (procreație), umanitatea care populează pământul. În continuare, conceptul de „arhetipuri imateriale”

(*principales formae, rationes rerum* etc.) ce alcătuiesc intelectul divin (*quae divina intelligentia continentur*) se regăsește în patristica creștină, la Irineu, Augustin, PseudoDionisie Areopagitul și alții.

Accepția arhetipului ca esența suprafenomenală va reveni la toți filosofi și metafizicienii care acordă prioritate ontologică unui principiu transcendent (Dumnezeu, Pleroma gnostică, Unul la Plotin, Voința la Schopenhauer), din care derivă, prin creație, emanație, decădere, evoluție dialectică etc., trecând prin matricea ideilor, lumea fenomenală.

1.2. Ideea imanenței arhetipurilor caracterizează tradiția aristotelică, în *Metafizica*, Aristotel a supus unei critici aprofundate concepția platoniciană a subzistenței separate a start. Pentru el, arhetipurile sunt cauzele formale ale lucrurilor, sunt formele (uop4>r) care configurează materia (uXr), sunt energia (evteA.EXei°O care, prin actualizare, dă naștere fenomenelor concrete. EIST) nu pot fi separate de substanța completă și sunt deci imanente lumii.

Ideea de arhetip immanent este prezentă și în conceptul stoic de rațiune seminală (A, byoc; entepuati Koc). *Logoi* sunt semintele paradigmatică și indestructibile a tot ceea ce există, sunt într-un fel rezerva de informații și codul genetic care structurează materia. Teoria modernă a cromozomilor se întâlnește parțial (pe suprafața biologiei) cu această viziune pe care stoicii o generalizau la toate regnurile, organice și anorganice. Din stoicism, *logos spermatikos* a fost preluat atât de tradiția creștină (același Augustin, spre exemplu), cât și de gândirea ocultă (*arke*, la alchimistii Basile Valentin și Van Helmont, *fenomen originar*, la Goethe).

Accepțiunea metafizică a arhetipului domină în interpretările teologice și filosofice ale textelor literare. Dacă el Sr sunt esențele ontologice originare, literatura, care nu este decât o copie a copiei (un ei-ScoAxiv al lumii fenomenale, care nu este la rândul lui decât un elScoXov al lumii numenale, după Platon), va fi o palidă reflecție a

acestor esențe. Campionii acestui mod de interpretare sunt scoliaștii antichității târzii, din majoritatea școlilor filosofice, de la stoici la neopitagoreici și neoplatonici. Pentru a conferi autoritate propriilor sisteme, ei își revendicau ca predecesori marile nume ale tradiției, în special pe Homer. Revizitând epopeile homerice, ei încercau să identifice în imaginile poetice propriile lor concepte filosofice și teologice. Printr-o interpretare alegorică, filosofi ionieni și cei stoici vedeau în zei personificările principiilor materiale (d. pxai) ale lumii. Zeus și Hera făcând dragoste pe muntele Ida (cf. *Iliada*) reprezentau pentru ei sfera focului și sfera aerului care se întâlnesc la limita dintre lumea astrală și lumea terestră. Pentru neopitagoreici, aventurile lui Ulise pe mare în căutarea drumului către Ithaca (cf. *Odiseea*) descriu într-o manieră alegorică peripețiile sufletului astral, care, întrupat, trebuie să rătăcească prin lumea sublunară până când regăsește, prin moarte, calea de acces la lumea superioară.

Hermeneutica „alegorizantă” urmărește așadar să reconstituie modelele originare copiate de artă, să descopere arhetipurile metafizice care stau în spatele imaginilor plastice ale poeziei. Interpretul își propune să pătrundă, prin demersul critic, până la rețeaua de și-și) ce alcătuiesc structura de profunzime a realității. Pentru critica modernă, o asemenea hermeneutică este radical falsă, deoarece introduce criterii non-estetice în analiza operei de artă. Imaginile și ideile poetice își pierd autonomia și sunt obligate să se subordoneze unor viziuni teologice, filosofice sau științifice. Două mari atacuri au slăbit poziția interpretărilor care fac trimitere la lumea exterioară: critica fenomenologică și critica posistrukturalistă. Prima a „pus între paranteze” raportările la realitate, cea de-a doua a deconspirat statutul de „text explicativ” al concepției metafizice care pretinde să lămurească viziunea artistică. Cele două scenarii, cel metafizic și cel artistic, nu se află în raport de subordonare, precum tabloul față de original, ci sunt două

imagini ale lumii echivalente între ele și aflate în raporturi de omologie. Prin acest „pas înapoi”, se „iese din tablou”, textul teologic sau filosofic apărând ca un discurs paralel textului literar.

Din această perspectivă, criticii arhetipale (în accepțiunea metafizică a arhetipului) îi revine rolul de a pune în evidență rețeaua de concepte teologice sau filosofice prin care autorul și cititorii săi interpretau, în epocă sau la date ulterioare, o anumită opera literară. *Divina Commedia*, spre exemplu, a fost predominant citită prin prisma conceptelor scolasticii tomiste; mult mai târziu, René Guénon va citi același text folosind decupajul conceptual al sistemului teosofic. Critica arhetipală, în varianta „metafizică”, servește prin urmare la evidențierea orizontului de concepte pe care se proiectează actul creației în psihologia creatorului, și actul lecturii în psihologia receptorului. Uneori, arhetipurile metafizice vizate sunt numite în mod direct de către autor, alteori ele sunt doar sugerate. Un exemplu instructiv în acest sens este *Faustul* lui Goethe. În cadrul unei viziuni asupra lumii mai degrabă hermetice decât creștine, Goethe, presat de Schiller să dea o semnificație alegorică operei sale, aduce în scenă personaje numite explicit Dumnezeu, diavolul, duhul pământului (*Erdgeist*), duhurile elementelor, homunculus, adică figurile tutelare ale creștinismului, ale filosofi ei oculte, ale alchimiei. Alte personaje sunt construite pe un fundament arhetipal mai puțin explicit, dar la fel de eficace. Folosind un cod de lectură teologal, putem întrevedea în figura Margaretei arhetipul gnostic al îngerului care decade din cauza dorinței carnale, induse de diavol; în figura lui Valentin, arhetipul arhanghelului militar care, în maniera simțului Gheorghe, se opune diavolului; iar în figura mamei Margaretei, arhetipul Sfintei Fecioare, simbolul iubirii caște opuse eresului sexual. Sau, folosind un cod de lectură filosofic, elaborat de Goethe însuși, pot fi întrezărite în palimpsest în figura lui Faust conceptul goethean de *daimonion*, în figurile Margaretei și Elenei conceptul de *etern feminin*, în Mume

conceptul de *fenomene originare*.

2. Arhetipul psihologic

Cea de-a doua accepțiune a conceptului, cea psihologică, neagă realitatea obiectivă a arhetipului, reducându-l la o dimensiune subiectivă. Arhetipurile nu sunt niște *realia*, ci niște *nomi-na*, categorii ale reprezentării mentale. Ordinea pe care o percepem în afara noastră nu este garantată de o rețea de elSri, ci este mai degrabă rezultatul unei activități ordonatoare ai cărei algoritmi se află în facultatea noastră cognitivă. Arhetipul încetează să mai fie de resortul ontologiei, căzând sub jurisdicția antropologiei, în funcție de nivelul topic de amplasare în aparatul psihic, pot fi delimitate două accepțiuni ale arhetipului, ca instanță: 2.1. conștientă; 2.2. inconștientă.

2.1. Plasarea arhetipurilor la nivelul gândirii conștiente aparține perioadelor de dinaintea romantismului, perioade în care nu fusese încă elaborat conceptul de suflet inconștient, ca opus unui spirit rațional. Mutația de pe ontologie pe psihologie este prefigurată de polemica asupra *universaliiilor* dintre realiști și nominaliști și de filosofia neoplatonică a Renașterii. Marsilio Ficino, în *Theologia Platonica*, arată că arhetipurile imanente spiritului divin (*exempla rerum în mente divina*) sunt imprimate și în spiritul uman ca niște tipare (*formulae innataie*) ce ne permit cunoașterea. La empiriștii englezi și în special la Kant, polul divin dispare din ecuație, invarianții fiind distribuiți exclusiv facultății cognitive umane. După Hume, legile naturii pot fi reduse la legile percepției. Interogându-se asupra posibilității metafizicii și a cunoașterii umane în general, Kant a elaborat teoria *categoriilor apriorice* ale sensibilității și ale rațiunii, care ne organizează percepția senzorială și cunoașterea intelectuală. În calitate de constante, arhetipurile nu mai rezidă în lucrul-în-sine, ci în subiectul care aprehendează lucrul-în-sine. Neokantienii au dezvoltat criticismul kantian, urmărind rolul jucat de categoriile apriorice în elaborarea fiecărui tip de cogniție,

lingvistică, mitică, științifică, artistică etc. Ernst Cassirer, spre exemplu, se apleacă asupra */brme/or simbolice* ale gândirii umane, care, asemeni unui mediu de refracție, modifică cu un unghi precis de deformare informațiile ce ne vin de la obiectele exterioare.

2.2. După descoperirea și teoretizarea de către romantici a topografiei etajate a minții umane, arhetipurile încep să fie plasate în aparatul psihic inconștient. Ideea capătă rigoare științifică odată cu psihanaliza freudiană, iar termenul de arhetip devine o noțiune cheie în sistemul lui C.G. Jung. Pe măsură ce s-a îndepărtat de Freud, elaborând conceptul de inconștient colectiv, psihiatrul elvețian a utilizat succesiv termenii de *imagini primordiale*, de *dominante non-personale* sau *puncte nodale* ale psihicului și, în sfârșit, de arhetipuri. Arhetipurile sunt, în concepția sa, tiparele structurante ale vieții psihice. Modele inconștiente moștenite genetic, arhetipurile organizează viața mentală în aceeași manieră în care instinctele organizează viața somatică. Cu toate că ideea unui inconștient colectiv a fost unul din punctele ce au dus la ruptura lui Jung de mișcarea psihanalitică, Freud însuși a sfârșit prin a accepta existența unor *fantasme originare* (patrimoniu ce se transmite pe cale filogenetică). Psihanaliștii din școala kleiniană, Isaacs și Bion spre exemplu, vorbesc și ei de *fantasme inconștiente* și de *preconcepții*, structuri mentale latente care sunt actualizate prin experiența de viață. Influențat de Jung, Lucian Blaga teoretizează la rândul său *categoriile abisale* ale cunoașterii, care servesc drept mediator între adevărul absolut și imaginea acestuia în conștiința umană. Asemeni unui filtru negativ, aceste categorii constituie o *cenzură transcendentă*, care înlocuiește aprehensiunea directă a *misterului* (în postura de lucru-în-sine kantian) cu o aprehensiune indirectă, metaforică.

Dacă umanitatea în întregul ei participă la același fond de reprezentări și scheme imaginare, înseamnă că producțiile mitologice, religioase, artistice și filosofice sunt tot atâția revelatori ai structurii de profunzime a psihicului

uman". Jung crede ca marile mituri au fost create de aezii primitivi într-o stare de *scădere a nivelului mental*, de cădere a cenzurilor conștiente, care permite constelarea arhetipurilor colective. Toate operele în care artistul reușește să surprindă intuiții abisale exercită o putere de fascinație *numinoasă*. În accepțiunea psihologică, arhetipul servește așadar la punerea în relief a mecanismelor liminare ale creației. Identificarea arhetipurilor metafizice dintr-o operă revine la a topografia orizontul de concepte conștiente prin care artistul își organizează viziunea; identificarea arhetipurilor psihologice presupune studierea ritmurilor organice și a fantasmelor inconștiente care conduc pana artistului, de multe ori fără știrea sau împotriva voinței sale. Din acest punct de vedere, în personajele din *Faust* se întrevăd atât idei metafizice, cât și arhetipuri psihologice. Goethe își proiectează în creaturi atât conceptele teoretice cât și complexe autonome. Operele concepute în acest fel au o dimensiune abisală și ne apar ca niște uriașe scene ale sufletului artistului, pe care acestea își distribuie diferitele voci sau personalități interioare, clivate și proiectate în personaje, într-un adevărat joc de roluri, într-o lectură arhetipală (în accepțiunea psihologică), doctorul Faust este o personificare a ego-ului conștient, care, din cauza unei inflații a rațiunii, intră în stare de criză și este luat în posesie de către *umbră*, personificată de Mefisto. Pe măsură ce demonia se răsfârâge asupra altor regiuni ale psihicului, ea sfârșește prin a cuprinde și *anima*, personificată de Margareta. Căderii Margaretei către o sexualitate desublimată i se opun figuri ce reprezintă interdicția regresiei, personificări ale *z* mago-ului fratern și al celui matern. Faust este salvat de la damnare prin hierogamia cu principiul feminin (Elena, Margareta), pe aceeași schemă după care individuația, în sens jungian, se obține prin conjuncția ego-ului cu *anima*. Dumnezeu lui Faust, pe care Goethe îl imaginează într-o manieră mai degrabă hermetică decât creștină (în măsura în care diavolul nu este adversarul, ci complementul său), trimite

la *sinele* jungian, arhetipul totalității psihice, supraordonat atât ego-ului cât și *umbrei*, împlinirea lui Faust, ca divinizare, este confirmată de apariția copilului divin (Euphorion, Faust însuși în corul copiilor angelici), în sfârșit, figurile insesizabile ale Mumelor par a fi o vizualizare intuitivă a arhetipurilor psihice în sine, instanțe nereprezentabile, deoarece nu sunt niște imagini, ci niște generatoare de imagini.

Arhetipologia în varianta antropologică a inspirat câteva din demersurile hermeneutice cele mai importante ale secolului nostru, în domeniul mitologiei și al istoriei religiilor, pentru care Jung însuși a oferit o cheie de interpretare psihologică, poate fi citat Karl. Kerényi. După fericita sa întâlnire cu psihiatrul elvețian, mitologul a decupat portretele *eidetice* ale mai multor personaje divine din religia greacă: Zeus și Hera, imagini arhetipale ale Tatălui și Mamei, Prometeu („image arhetipală a existenței umane”), Dionysos („image arhetipală a vieții indestructibile”), Demeter și Persefona („imagini arhetipale ale Mamei și Fiicei”). Un alt decupaj arhetipal, care vizează cu precădere imaginația artistică, este cel al lui Gaston Bachelard. După ce a explorat condițiile spiritului științific și interferențele acestuia cu gândirea în imagini, filosoful francez s-a dedicat unei psihanalize extensive a elementelor materiale, în calitate de categorii apriorice ale percepției și imaginației. De la filosofi ionieni până în zilele noastre, Focul, Apa, Aerul și Pământul au constituit un fel de grilă perceptivă care provoacă în mod invariabil constelarea aceluiași limbaj de simboluri, în aceeași tradiție „criticistă”, Gilbert Durand delimitează și el *structurile antropologice* ale imaginarului, adică regimurile și rețelele de simboluri ce se regăsesc în mod constant în viziunile mitice și artistice.

O variantă a arhetipologiei antropologice, ce tinde să depășească accepțiunea psihologică către cea de-a treia accepțiune a arhetipului, este morfologia culturală, elaborată la începutul acestui secol. Pornind de la dihotomia nietzscheană „apolinic / dionysiac”, morfologi

precum Leo Frobenius (care a studiat civilizațiile africane prin comparație cu cea europeană), Spengler (care a elaborat arborele genealogic al culturilor mondiale), Worringer (care a diferențiat culturile „abstracte” de culturile „intropatice”), Wolfflin (care a contrastat Renașterea și Barocul) au lucrat cu invarianți (în special de natură formală) pentru a alcătui portretele-robot ale câte unui curent sau viziune despre lume. Una dintre cele mai comprehensive tentative în acest sens este cea a lui Lucian Blaga, care și-a propus să degaje modelul general a ceea ce el numește *matricea stilistică abisală*. Filosoful român nu se mulțumește doar cu evidențierea trăsăturilor constante ale unei anumite culturi, el vrea să elaboreze catalogul tuturor invarianților și al valențelor posibile ale acestora. Categoriile sale apriorice sunt: orizontul spațial (infini, boltit, labirintic, geminat, sferic, ondulat, alveolar), orizontul temporal (timpul-havuz, cascadă, fluviu), accentul axiologic (afirmativ, negativ sau indiferent), atitudinea (anabasică, catabasică, neutră), năzuința formativă (individualizantă, tipizantă, stihială). Cu acest instrument de lucru, ce precede hermeneutica fractalică a lui I.P. Culianu, culturile și religiile pot fi studiate într-un joc combinatorie, fiecare sistem fiind definit prin actualizarea unei anumite configurații de valențe disponibile.

Deși își propune să respecte specificitatea culturilor, morfologia culturală se fondează și ea pe presupuziții apriorice. Pe fundalul unei concepții biologizante, conform căreia culturile se comportă ca niște organisme, ea tinde să ignore economia internă a texturii de arhetipuri și să o subordoneze unor factori externi, precum mediul geografic, istoric sau etnic. Cu toate că observațiile tipologice obținute în acest fel sunt adeseori valide, morfologia culturală le imprimă o orientare ideologică falsă, transformându-le în argumente pentru o teorie a raselor. Cu alte cuvinte, în ciuda faptului că își propune să dea prioritate fenomenului cultural, morfologismul se sprijină pe un apriorism subiectiv, subordonând

arhetipurile unui fond etnic, unui inconștient colectiv național etc.

3. Arhetipul cultural

Aflată în plină expansiune în prima jumătate a secolului nostru, arhetipologia psihologică sau antropologică a intrat în zilele noastre într-un recul. I se aduc două critici majore. Pe de o parte, i se reproșează că reduce (sau „traduce”) limbajul artistic la (sau într) un alt limbaj, psihologic, psihanalitic, psihoistoric, pierzând în acest fel specificitatea literaturii și imanența analizei. Pe de altă parte, i se reproșează că ar construi un model abstract, care nu există și nu funcționează în realitatea efectivă. Ea presupune existența unui *homo universalis*, a unui *homo religiosus* sau *poeticus* în afara timpului, constant și invariabil, autorul unei culturi paradigmatică și atemporale, față de care indivizii concreți și culturile date ar fi niște variante sau actualizări. Or, modelul antropologic total nu poate fi regăsit ca atare în niciuna din creațiile religioase sau artistice concrete. Fiecare operă, fiecare *Weltanschauung*, fiecare cultură are o coerență internă care este ignorată atunci când se face saltul la general-uman. Ceea ce i se reproșează în fond arhetipologiei antropologice este că transportă arhetipul (înțeles ca esență parmenidiană imuabilă) din ontologie în psihologie. Atât în variantă metafizică cât și în variantă metapsihică, arhetipul este denunțat ca un concept inflat în mod artificial, ipostaziat sau generalizat de o manieră ilegală. Aș spune că autorul acestei deconstrucții a conceptului este criticismul postmodern, care vede în arhetip un instrument-cheie în construcția *narațiunilor legitimize*oare.

„Poziția în care s-a retras arhetipologia azi se bazează pe cea de-a treia accepțiune a arhetipului, accepțiunea culturală. Este vorba de o concepție imanentistă, care nu mai caută fundamentul arhetipurilor în afara domeniului lor specific de existență – cultura. Culturile nu mai sunt înțelese ca expresii ale unui fond psihologic abisal, ci ca manifestări ireductibile ale

spiritului uman, ce se justifică prin ele însele. Arhetipul nu mai desemnează funcția psihică responsabilă de generarea imaginilor, ci imaginea în sine, ca figură recurentă a unui anumit *Weltanschauung*. Accentul se deplasează de pe planul potențialității subiective pe planul actualizărilor concrete, manifestate prin opere. După cum spune Blaga, această abordare „relativizează valabilitatea formelor sensibilității [cf. Kant], punându-le în funcție de realitatea, circumscrisă și destul de precis delimitată, a unei culturi”. Când sunt examinate arhetipurile unei mișcări culturale, nu se mai caută sursele lor virtuale, ci materialitatea lor prezentă (tematism) și relațiile lor reciproce în sistem (structuralism).

Pentru a ieși din impasul concepției antropologizante, a fost nevoie ca fenomenologia, pe de o parte, și structuralismul, de cealaltă, să taie cordonul ombilical ce leagă invarianții de contrapărțile lor psihologice, etnice, geografice etc. Și să pună în evidență modul de funcționare internă a fiecărui sistem cultural, în zilele noastre, spre exemplu, istoria religiilor este dominată de trei direcții care refuză în mod programatic să dea o dimensiune apriorică (antropologică) constantelor pe care le degajă (imagini și simboluri, miteme, riteme, funcții): analiza structurală în descendența lui Propp; analiza ritualistă din școala lui Walter Burkert; analiza funcțională din școala lui J.-P. Vernant și M. Detienne. Deconectată de la metafizică și de la psihologie (individuală sau colectivă), arhetipologia devine o știință imanentă a culturii.

Arhetipologia culturală poate fi la rândul ei împărțită în două direcții, după cum dă răspuns fie doar primului, fie amândurora dintre reproșurile aduse arhetipologiei psihologice (lipsa de autonomie și generalizarea abuzivă). Demersurile interesate doar de autonomia arhetipului cultural așază invarianții într-o perspectivă fenomenologică, punând între paranteze trimiterile la realitatea exterioară, dar continuă să îi privească drept niște constante general-umane. Demersurile care țin cont și de reproșul de generalizare ilegitimă își propun să

prezerve specificitatea arhetipurilor în funcție de contextul lor istoric și cultural, fără să le proiecteze asupra întregii culturi umane. Este vorba așadar de dimensiunea de universalitate care i se concede arhetipului: 3.1. totală (abordare care vizează cultura umană ca fenomen global); 3.2. parțială (abordare care urmărește sinteze în mod programatic parțiale și istorice), în comparatismul actual se înfruntă un universalism radical, sincron și tipologic, și un universalism moderat, diacronic și istoricist.

3.1. În universalismul radical poate fi încadrată hermeneutica lui Mircea Eliade. Ca bun fenomenolog al experienței religioase, savantul pune între paranteze judecățile vizând realitatea ontologică sau metapsihică a figurilor arhetipale și încearcă, printr-o reducere *d etică*, să deducă modelul paradigmatic al imaginarului religios. *Homo religiosus* definit de Mircea Eliade gândește și acționează în funcție de un sistem de mituri și de legende etiologice, ce povestesc *modelele exemplare* de comportament oferite de zei și de eroi *in illo tempore*. *Tratatul de istorie a religiilor*, propedeutică la monumentală *Istorie a credințelor și ideilor religioase*, desfășoară un adevărat tabel sinoptic al simbolurilor prin care gândirea religioasă configurează imaginea lumii. La rândul său, Ioan Petru Culianu imaginează familia sectelor și școlilor gnostice ca un arbore fractalic, în care fiecare sistem reprezintă câte o configurație specifică a unui număr restrâns de invarianți. Gnozele, creștinismul și ereziile istorice pot fi deduse în mod axiomatic, ca variante obținute prin actualizarea uneia sau alteia din valorile unui fascicol de presupuziții teologice.

În mod similar, în domeniul literaturii. Northrop Frye proiectează o *anatomie a criticii*, un adevărat tablou al invarianților ce se regăsesc în filigran în toate operele literare începând cu antichitatea, în același sens, Adrian Marino imaginează un proiect în care literatura comparată se „recapitulează” într-o teorie și o poetică a literaturii mondiale, prin extragerea invarianților comuni literaturilor europene, asiatice, africane etc. Fiecareia dintre aceste

constante, fie ea o idee sau un concept poetic, un mitem sau un motiv, o formă retorică sau o specie literară, i se poate apoi dedica câte un studiu monografic, care să-i urmărească geneza, difuziunea, evoluția, metamorfozele, anamorfozele, declinul și dispariția etc. (exemplară în acest sens este *Biografia ideii de literatură*). Ceea ce înseamnă că aceste *univer-salia* ale imaginației artistice nu sunt concepute rigid, ca niște esențe statice, parmenidiene, ci mai degrabă într-o manieră dinamică, ca entități supuse influențelor și relațiilor în context.

3, 2. În contrast cu universalismul radical, care are drept scop elaborarea unei arhetipologii generale a culturii umane, poziția moderată manifestă o mai mare prudență. Ea refuză să lucreze cu tablouri generale, din teama de a nu pierde diferențele specifice într-un gen comun unic. Pentru comparatistul moderat, fiecare viziune asupra lumii are o ecuație specifică și ireductibilă de arhetipuri. Pentru a înțelege viața (destinul) arhetipurilor, acestea trebuie înserate în rețeaua culturală care le secretă și le dă o anumită coloratură și tonus. Un model de panoramare a *țopoi-loi* unui anumit curent (literatura medievală scrisă în limba latină) îl reprezintă studiul lui E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, în această direcție se înscriu de altfel toate cercetările care își propun să delimiteze poetica și invarianții unui curent, mișcare sau grupare literară. Mai mult, în ultimii douăzeci de ani, până și aceste abordări tipologice parțiale (despre Renaștere, Manierism, Baroc etc.) sunt resimțite ca limitative, tendința fiind de abandonare a tipologiilor pe curente (vezi spre exemplu „despărțirea” lui Jean Rousset din *o ultimă privire asupra Barocului*), în ultimă instanță, poziția generalistă și poziția individualistă nu se exclud, din moment ce, după cum observă Adrian Marino, universalul poate foarte bine să fie gândit prin individual. Utilizând punctul de vedere general, cercetarea comparatistă „individualistă” câștigă un criteriu ce îi permite să distingă mai ușor, în profilul unei opere, al unei mișcări sau al unei epoci, trăsăturile constante de cele

accidentale. Respectând punctul de vedere individual, cercetarea comparatistă „generalistă” evită eurocentrismul și tentația de ierarhizare a culturilor. Pentru arhetipologul culturalist, nu există culturi mai complete, mai profunde, mai realizate, mai valoroase decât alte culturi, cum se întâmpla în etnologia de la începutul secolului, marcată de complexe de superioritate față de culturile „primitive”. Fiecare dintre culturile umane exprimă complet și eficient o anumită societate, într-o configurație specifică, încât este superfluu ca acestea să fie comparate ca „valoare”. Rezultatul benefic al acestei atitudini este „comparatismul militant” al unui R. Étiemble, care militează pentru părăsirea baricadelor canonului occidental, în vederea recuperării și valorificării culturilor excentrice, spre exemplu cele orientale. Nu este mai puțin adevărat că multiculturalismul, punct al ideologiei „corectitudinii politice”, riscă să ducă la nivelare și distrugere de criterii atunci când nu mai este aplicat la nivelul culturilor, ci la cel al comparării operelor individuale.

Am să dau un exemplu asupra posibilității de a combina perspectiva radicală cu cea moderată, exemplu ce permite o mai bună distincție între arhetipologia culturală și tematologică, pe de o parte, și arhetipologia culturală și morfologia culturii, de cealaltă. Este vorba de figurile lui Don Juan și Faust, ce emerg în Renaștere. Ele au făcut obiectul atât al tematologicii, cât și al morfologismului. Născută la sfârșitul secolului trecut, din încercările folcloriștilor de a sistematiza temele și motivele culturii populare, în special ale basmelor, tematologia premerge arhetipologia culturală. Ceea ce îi lipsește este un criteriu structural și funcțional suficient de puternic care să-i permită să delimiteze cronologic temele, în lipsa acestuia, bazată doar pe un criteriu tipologic, tematologia are tendința de a proiecta și regăsi tema respectivă pretutindeni unde apar teme similare. După tematiști, spre exemplu, tipul donjuanesc cuprinde toate figurile de seducători, începând, să spunem cu Zeus. La rândul ei, nici

morfologia nu este capabilă să surprindă specificul cultural al unui mit, cum este cel faustic, generalizându-l tot la un tip psihologic. La fel cu spiritul donjuanesc (așa cum îl imaginase deja Kierkegaard), spiritul faustic ar caracteriza, după Spengler, o întreagă cultură, cea Occidentală.

Din perspectiva arhetipologiei culturale, cele două figuri sunt, înainte de toate, creațiile simptomatice ale unei viziuni despre lume specifice, cea a Renașterii, ce nu poate fi confundată sau proiectată asupra altor viziuni. Apariția figurilor lui Don Juan și Faust exprimă întoarcerea erotismului și a magiei păgâne, refulate timp de peste un mileniu de teologia și morala creștină. Pentru a înțelege profilul original al acestor personaje este necesar să se țină seama de jocul dintre suprafață și profunzime specific Renașterii. Don Juan nu este principiul romantic al erotismului muzical, cum crede Kierkegaard, Faust nu este spiritul burghez însetat de acțiune și cunoaștere, cum susține Spengler. La origine, amândoi sunt expresia conflictului dintre pulsunile „păgâne” ce se întorc la suprafață și supraeul „creștin” care le culpabilizează. Din cauza aceasta, atât la Tirso de Molina cât și la Marlowe, în ciuda simpatiei autorilor față de personajele lor, Don Juan și Faust sunt niște apostazi, care sfârșesc prin a fi târați în infern de apariții demoniace.

Dacă dorim să punem corect problema, Don Juan și Faust trebuie, prin urmare, abordați dintr-o perspectivă comparatistă moderată, capabilă să surprindă specificul lor renașcentist. Dacă dorim apoi să lărgim cercetarea și să urmărim evoluția lor ulterioară, este necesar să adoptăm o perspectivă comparatistă capabilă de a distinge atât invarianții cât și diferențele pe care fiecare epocă și curent ce au adoptat aceste figuri le impun personajelor. Pentru spiritul clasic al lui Molière, la care Rațiunea tinde să înlocuiască credința, Don Juan nu mai este un apostat, ci un liber cugetător; pentru spiritul baroc al lui Calderón, la care, în consens cu preceptele Contrareforme, dogma creștină cenzurează imaginarul păgân, Faust devine, sub

chipul lui Ciprian, un mag convertit la sfințenie și martiriu, în romantism, înțeles ca o renaștere a Renașterii ce reușește pentru prima oară să dea expresie completă tuturor fantasmelor refulate ale inconștientului european, Don Juan și Faust nu mai sunt niște titani învinși, ci titani învingători, al căror demonism este recuperat și impus în lumină ca un principiu afirmativ. Și așa mai departe. Iar după aceste analize parțiale (sau biografii ale unor arhetipuri) se poate opera și o sinteză globală (sau o poetică a acestor arhetipuri). Extragerea invariantilor și a stereotipurilor literaturii europene și universale ar duce, după Adrian Marino, la o „rezumare” a literaturii comparate într-o teorie a literaturii.

Arhetipologia culturală depășește în acest fel inconvenientele tematologici. Ea nu se mai limitează la a inventaria recurența și difuziunea temelor, ci le integrează în configurații culturale specifice, care le explică geneza, profilul, interrelațiile și transformările. Prin aceasta, se dovedește a fi un instrument hermeneutic ideal pentru disciplină în suferință a comparațiamului. Cercetarea arhetipală permite analiza diferențiată, spectrală, a fiecărei viziuni despre lume, pe baza căreia pregătește o analiză generală și stabilirea unei gramatici a literaturii universale. Având grijă să surprindă configurația specifică fiecărei viziuni artistice, dar și nucleul invariant care se perpetuează prin epoci și spații, arhetipologia face posibilă urmărirea destinului modulat al fiecărei teme. Se poate spune că arhetipologia culturală joacă la nivelul imaginarului colectiv același rol pe care îl joacă psihocritica la nivelul individului creator. Așa cum Charles Mauron urmărește metaforele obsedante și mitul personal al fiecărui scriitor, arhetipologia își propune să scoată în relief imaginile simbolice și miturile colective ale fiecărei culturi și curent, și, în ultimă analiză, ale întregii umanități.

În plus, cele trei accepțiuni ale termenului de arhetip pot fi combinate într-un demers complex și stratificat. Pe trunchiul accepțiunii culturale (specifică literaturii

comparate) pot fi grefate interpretările metafizice, pe de o parte, și cele psihologice, de cealaltă. Analiza literară poate fi așezată între voletele a doua oglinzi critice complementare, cea metafizică și cea antropologică, conform ideii lui Jung că explicația mitologică este o *amplificare* a interpretării psihologice. Critica literară ar fi astfel însoțită de mitocritică și mitanaliză, pe de o parte, și de psihocritică și psihanaliză, de cealaltă. Arhetipologia ar putea în acest fel să preia rolul de succesor hermeneutic al pozitivismului, amplificând și conferind un aspect organic demersului comparatist.

Bibliografie orientativă:

1. Platon, *Timaios*, în *Opere* VII, București, Ed. Științifică, 1993; Aristotel, *Metafizica*, București, Editura Academiei R.P.R., 1965; Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, București, Ed. Univers, 1975; Alain de Libera, *Cearta Universaliiilor. De la Platon la sfârșitul Evului Mediu*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1998; Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, București, Ed. Humanitas, 1993; Felix Buffiere, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, București, Ed. Univers, 1987;

2. I. Kant, *Critica rațiunii pure*, București, Ed. Științifică, 1969; Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* (3 vol.), Paris, Les Editions de Minuit, 1972; C.G. Jung, *Puterea sufletului* (4. voi.), Ed. Anima, 1994; C.G. Jung, *în lumea arhetipurilor*, Ed. „Jurnalul literar”, 1994; C.G. Jung, C. Kerenyi, *Copilul divin, Fecioara divină (Introducere în esența mitologiei)*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1994; C. Kerenyi, *Dionysos. Arche-typal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, 1965; Idem, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, New York, Schocken Books, 1977; Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, București, Ed. Univers, 1989; Idem, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, București, Ed. Univers, 1995; Idem, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, București, Ed. Univers, 1997; Idem, *Pământul și reveriile voinței*, București, Ed. Univers, 1998; Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*,

București, Ed. Univers, 1977; Leo Frobenius, *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, București, Ed. Meridiane, 1985; Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Ed. Beladi, 1996; W. Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, Ed. Univers, 1970; H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, Ed. Meridiane, 1968; Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere*, vol. 9, București, Ed. Minerva, 1985;

3. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Ed. Univers, 1970; Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Ed. Humanitas, 1992; Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, București, Ed. Nemira, 1998;

Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, Ed. Univers, 1972; Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură (5. voi.)*, Cluj, Ed. Dacia, 1991-1998; Idem, *Comparatism și teoria literaturii*, Iași, Ed. Polirom, 1998; Charles Paul Maumon, *Des metaphores obsedantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963; Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, București, Ed. Nemira, 1998.

OEDIP - între mitanaliză și psihocritică - Complexul Oedip este ecuația nucleară a psihanalizei. Prin relațiile specific oedipiene (atrakția față de mamă, concurența cu tatăl) din triumghiul mamă-copil-tată, Freud a definit configurația de bază a psihismului uman. El a văzut în legenda lui Oedip un mit originar, un *pattern* care modelează viața lăuntrică a copilului. Mitul lui Oedip deține prin urmare în doctrina lui Freud o preeminență metodologică, fiind utilizat ca un instrument interpretativ, ca o axiomă ce servește la identificarea și definirea celorlalte structuri și manifestări psihice. Această prioritate metodologică atrage următoarea consecință, aparent paradoxală: în parametrii psihanalizei, mitul

oedipian nu poate fi analizat. Un instrument folosit ca instrument pentru propria analiză cade sub riscul tautologiei. Psihanaliza (și mitocritică) lui *Hamlet* de Shakespeare sau a *Fraților Karamazov* de Dostoievski (așa cum a fost întreprinsă de Freud), spre exemplu, constă în a interpreta comportamentul personajelor căutând în filigranul operelor scenariul oedipian. Psihanaliza (și mitanaliză) lui *Oedip Rege* de Sofocle (așa cum a fost condusă de Freud, Jones sau Driek van der Sterren), în schimb, constă în a prezenta scenariul piesei. Din cauza condiției axiomatice acordate de Freud narațiunii oedipiene, diferența dintre *Hamlet* și *Oedip Rege* seamănă cu diferența dintre conținutul manifest și conținutul latent al unui vis. În timp ce în primul caz avem de întreprins un demers hermeneutic, de descoperire a unui sens încifrat (sau camuflat), în cel de-al doilea nu rămâne altceva mai mult de făcut decât o explicitare și o punere în lumină a nuanțelor unui sens manifest.

Pentru a interpreta mitanalitic legenda, este nevoie de o schimbare a cadrului teoretic, astfel încât triumphiul oedipian să devină analizabil. Psihologia analitică elaborată de Jung oferă un punct de referință exterior ideal pentru o asemenea întreprindere.

1. Prolegomene în 1911, Jung consuma ruptura sa de Freud prin publicarea studiului *Metamorfoze și simboluri ale Libidoului*. Aici apar în embrion toate marile teme din care se va constitui aparatul conceptual al psihologiei analitice ungi era. Analizând fantezmele unei paciente, domnișoara Miiler, Jung descoperă că acestea utilizează același substrat imaginar ca toate marile mituri și creații ale lumii, în consecință, el va folosi de acum înainte materialul mitic ca un instrument de amplificare a fantezelor individuale, decizie care implică postularea unui inconști? ni colectiv, comun întregii umanități. Creațiile spirituale ale omenirii sunt puse într-un paralelism biunivoc cu mecanismele psihice, astfel încât marile eposuri mitice vor fi citite ca expresia unor traiecte pulsionale ale libidoului. În 1911, Jung nu elaborase încă

modelul arhetipal al inconștientului și folosea, pentru a urmări transformările libidoului, o schemă de sorginte freudiană. De această schemă, aflată la confluența dintre concepția freudiană și arhetipologia de mai târziu a lui Jung, mă voi servi pentru a interpreta în spirit jungian mitul lui Oedip.

Evoluția libidoului este tratată de Jung într-o concepție topică, de inspirație freudiană. Psihismul este văzut ca o succesiune orientată de sisteme, pe care pulsionile libidinale le străbat progredient, într-o ordine determinată ontogenetic. Succesiunea de obiecte psihice în care libidoul se investește progresiv ar fi următoarea:

Libido sânul matern mama tatăl [unchiul] [sora] soția simbolurile culturale.

Spre deosebire de Freud, care vede în libido energia pulsiunii sexuale, Jung denumesc prin libido energia psihică în general. El desexualizează libidoul și realizează un monism pulsional, susținând că energia psihică are o origine unică și are un aspect neutru, ea „colorându-se” în funcție de obiectul în care este investită. O altă inovație, care va fi adoptată și de psihanaliză, constă în tratarea acestor obiecte drept *imago-uri*, termen prin care Jung subliniază condiția lor fantasmatică, calitatea lor de „reprezentări inconștiente”. *Imago-ul* matern, cel patern, cel fratern etc. nu se referă prin urmare la persoana reală a mamei, tatălui, fratelui etc., ci la imaginile interioare pe care le are copilul asupra acestor instanțe. Dacă psihanaliza freudiană pune accentul mai degrabă pe procesul de introiecție a figurilor reale (deși Freud ajunge să vorbească și despre „fantasme originare”), Jung subliniază calitatea înăscută a imaginilor și procesul de proiecție a lor asupra persoanelor reale. Viața psihică a copilului se configurează în relație cu aceste *imago-uri* generate subiectiv, pe baza fantasmelor inconștiente. Jung corelează *imago-urile* unor tipologii mitice, iar mai târziu le va subordona arhetipurilor. Mai trebuie adăugat că supunându-se unor nevoi psihice și nu criteriului coincidenței cu realitatea, *imago-imie* pot fi în contradicție

cu caracterul persoanelor reale corespunzătoare (*imago*-ul unei „mame teribile” poate să corespundă unei mame reale indiferente); de asemenea, că, la fel cu arhetipurile, *imago-urile* sunt ambivalențe, putând fi valorificate diferit în funcție de contextul psihic (Marea Mamă vs. mama teribilă, Tatăl divin vs. căpcăunul etc.).

Primul *imago* în care se investește libidoul copilului este determinat de pulsuniile sale de autoconservare, între care Freud tratează ca factor privilegiat foamea, „pulsunea de alimentare”. Nevoile nutritive duc la stabilirea unei relații de obiect orale a copilului cu sânul matern. După cum va arăta Bion, acesta este personificat ca un geamăn imaginar. Această personificare permite deplasarea energiei psihice de la obiectul parțial reprezentat de sân la un obiect total, care are natura unei persoane, la *imago*-ul matern. Funcția nutritivă este subordonată relației privilegiate cu mama, al cărei *imago* este ipostaziat în mituri în figura Marii Zeițe telurice, a Pământului-Mumă, din care ne naștem și care ne hrănește pe toți.

Într-un stadiu ulterior, comuniunea simbiotică dintre copil și mamă va fi sfâșiată de apariția unui al treilea obiect mental, *imago*-ul patern. Acum se constituie triumghiul oedipian, în care tatăl ia chipul unui concurent ce îi interzice copilului accesul la mamă, sub amenințarea castrării. Prohibiția incestului determi-l na ruperea eului infantil de sub influența *imago-ului* matern, astfel încât, de acum înainte, băiatul își va lua drept model *imago*-ul patern, ipostaziat mitic în figura marelui zeu uranian, al Dumnezeuului transcendent, în unele culturi primitive, structurate pe principiul exogamiei, complexul Oedip este evitat, după Claude Lévy-Strauss, prin înlocuirea tatălui de către unchiul patern, care joacă același rol educativ ca și tatăl, fără să fie însă la fel de problematic investit afectiv, în unele cazuri, rolul de imagine exemplară va putea fi trecut de la *imago*-ul patern la cel fratern. Un frate mai mare se va constitui în modelul masculin pe care băiatul încearcă să-l imite; o soră mai mare va fi la început un

substitut matern, iar mai apoi, odată cu apropierea pubertății, un substitut al viitoarei imagini a iubitei.

În preajma pubertății, are loc o nouă evoluție. Sexualizarea libidoului determină investirea lui într-un nou *imago*, cel al femeii, al iubitei, al soției. Pentru a stabili o asemenea relație de obiect sexuală, eul tânărului trebuie să se fi eliberat de sub tutela /wago-urilor parentale, să se fi individualizat. Orice fixație prelungită pe un *imago* devine maladivă, împiedicând maturizarea. Tânărul sau bărbatul ale cărui pulsioni rămân dirijate asupra uneia din figurile anterioare ale evoluției sale psihice nu poate dezvolta o relație afectivă normală cu o femeie, în spirit psihanalitic, diversele tipuri de fixație ar putea fi exemplificate prin următoarele personaje literare: Oedip este blocat asupra *imago-ului* matern, personajele lui Kafka (și scriitorul însuși) nu se pot căsători în mod normal din cauza prepotenței *imago-ului* patern, iar Ulrich Untel (din *Omul fără însușiri* al lui Robert Mușii) este fascinat de *imago-ul* fratern, trăind o iubire faraonică cu sora sa.

În sfârșit, după ce tânărul bărbat a început o viață sexuală normală (cel mai adesea prin contractarea unei căsătorii), el își reorientează o parte din energia psihică asupra unor activități creatoare. Libidoul este reinvestit în obiecte culturale, care reprezintă substituiți simbolici ai obiectului sexual, în viziunea din 1911 a lui Jung (contestabilă, de altfel), funcțiile civilizatoare se dezvoltă pe canavaua funcției sexuale. Spre exemplu, aratul (și agricultura în genere), înțeles ca o fecundare a gliei, este un substitut simbolic al actului sexual; producerea focului prin frecare (și tehnica în general) este un substitut al masturbării. Prometeu care fură focul pentru a aduce oamenilor meșteșugurile simbolizează după Jung sublimarea libidoului sexual în activitate culturală. Cum actele substitutive nu produc însă o satisfacție reală, insatisfacția îl va face pe om să progreseze din descoperire în descoperire, fiind agentul civilizației umane.

Evoluția topică progredientă a libidoului este numită de Jung sublimare, întoarcerea lui spre complexe mai vechi

ale evoluției este numită regresie. Amândouă conceptele sunt preluate de Jung din vocabularul lui Freud, dar, dacă primul păstrează sensul inițial, de deviere a pulsionii de la activitatea sexuală la activitatea intelectuală, generalizându-l la întreg traseul libidoului, cel de al doilea, în schimb, pune în lumină o diferență majoră între concepțiile celor doi psihologi. Freud concepe regresia ca pe un proces negativ; chiar dacă nu dă întotdeauna naștere unor fenomene psihopatologice, ea implică o coborâre de la un nivel superior la unul inferior, de la un stadiu dezvoltat la unul revolut, în linii mari, regresia poate fi subordonată tendinței pe care Freud o numește, în ultima sa teorie asupra pulsionilor (din *Dincolo de principiul plăcerii*), pulsione de moarte, ca tendință de reîntoarcere la stadii primitive de organizare și, la limită, la anorganic. Acceptând dimensiunea patogenă a regresiei involuntare, Jung insistă în schimb asupra regresiei voluntare, întreprinsă în mod deliberat, căreia îi atribuie o valoare integratoare. Ea este o formă de întoarcere la sursele libidoului, de reconectare a eului alienat prin sublimări succesive la izvorul energiei psihice. *Questa* mistică, expediția eroică pe lumea cealaltă în căutarea nemuririi, urmează, după Jung, schema unui *regressus* către *imago-ul* matern, coborâre ce permite întoarcerea la starea de embrion, gestația și renașterea eroului.

Din punct de vedere metapsihologie, diferența dintre viziunea lui Freud și cea a lui Jung este cea dintre o viziune dualistă și una monistă. În timp ce Freud concepe aparatul psihic în termeni de perechi opuse (ultima pereche conceptuală propusă de el fiind pulsione de viață / pulsione de moarte), Jung imaginează instanțele psihice în termeni de complementaritate. Dacă în concepția schizomorfa a lui Freud opușii se exclud, și impunerea unuia determină diminuarea sau suprimarea celuilalt, în concepția ciclică, „hermetică”, a lui Jung, opușii se completează în crearea totalității. Cu alte cuvinte, pentru Freud evoluția, „ascensiunea”, este incompatibilă cu regresia, cu „căderea”; pentru Jung, în schimb, evoluția nu

se poate desăvârși fără a include la un moment dat regresia, recuperarea originilor. Drumul spre împlinire nu numai că nu este pur ascensional, ci necesită în mod obligatoriu o descindere, o experiență a tenebrelor, deci o coborâre și o iluminare a complexelor inconștiente. Freud concepe fixația și regresia ca pe o blocare a libidoului în drumul său progredient, iar vindecarea constă într-o spargere a acestor bariere, într-o eliberare a libidoului și în continuarea evoluției. Jung, în schimb, vede în sublimarea continuă un factor de sterilizare a eului, care, pe măsură ce se inflează, se rupe tot mai mult de sursele energiei psihice și se mortifică. Pentru a obține individuația și a atinge totalitatea psihică, individul trebuie să refacă echilibrul energetic dintre conștiință și inconștient, să-și conștientizeze complexe arhetipale, dar nu pentru a le reduce, ci pentru a le integra și a le folosi drept surse de energie.

Această revalorizare a vectorilor evolutivi și involutivi se corelează unei alte mari răsturnări de accent provocate de Jung în conceperea inconștientului. Dacă pentru Freud sinele (*id* din al doilea sistem topic) reprezintă palierul inferior al psihicului, căruia îi este supraordonat eul și supraeul, pentru Jung sinele este centrul întregului psihic, al totalității formate de conștiință și inconștient. Ca centru al conștiinței, eul care regresează spre sine nu involuează, ci se reintegrează în structura superioară care îl înglobează. Prin *coniunctio* cu celelalte complexe inconștiente (*anima*, umbra, bătrânul înțelept), eul se recentrează în sine, iar ființa umană dobândește acea plenitudine pe care religia, mitologia, tehnicile mistice și extatice o resimt ca pe o apoteoză, o atingere a atotpotenței și imortalității. Ceea ce nu înseamnă că regresia nu implică dificultăți și primejdii. Reactivarea unor complexe depășite riscă întotdeauna să fixeze în mod maladiv libidoul asupra acestora; de aceea, reinvestirea vechilor obiecte psihice stă sub semnul unor cenzuri, care modifică în negativ tonalitatea lor afectivă, împiedicând regresia. Spre exemplu, dacă relația pruncului cu mama

nu este privită de Jung, spre deosebire de Freud, în termeni sexuali, în schimb relația regresivă a adultului cu *imago-ul* matern este una incestuoasă, deoarece de la pubertate încoace pulsunile acestuia s-au sexualizat. De aceea, interdicția incestului și complexul castrării acționează ca un filtru negativ asupra *imago-ului* matern, transformând chipul mamei protectoare în chipul unei mame teribile.

Pe această schemă regresivă, pe care Jung o regăsește în toate miturile în care eroul întreprinde o *Katdpacnc; siq dvtpov*, voi *analiza* și legenda lui Oedip. Pentru aceasta, voi începe prin a trece în revistă mitemele din care este concatenat destinul regelui teban, supunându-le la ceea ce Jung numește o amplificare.

2. Amplificare mitanalitică

Profeția paricidului. Oracolul delfic îl previne pe Laios că, dacă Iocasta îi va naște un fiu, acesta va fi ucigașul tatălui său. Înlocuirea prin forță a unui suveran de către urmașul său este o temă cu o mare recurență în mitologia greacă. Precedentul exemplar se constituie chiar la nivel divin, teogonia hesiodică înfățișând o succesiune de uzurpări prin care zeii pantocratori preiau pe rând autoritatea regală de la părinții lor. La baza acestei teme stă un ritual de transmitere violentă a puterii, cu originea în religia populațiilor din substratul preindoeuropean. Credințele neolitice aveau în centru o mare zeiță mamă, sursă a tuturor vieților, a cărei fecunditate era asigurată de un zeu satelit, fiu și amant. Regele preot este un substitut al acestui zeu, el asigurând bogăția și fertilitatea magică a întregului regat. De aceea, în momentul în care îmbătrânește și vigoarea sa intră în declin, el trebuie înlocuit rapid cu un rege tânăr, ales pe seama vitejiei și a virilității sale.

În lumea homerică și clasică, deși se cultivă ideea de pietate filială, reminiscențe ale vechii credințe din substratul egeean sunt de regăsit în condiția absolut derizorie a regilor aflați la bătrânețe. Aceștia nu mai au nicio autoritate, fiind total dependenți de sprijinul și

bunăvoința fiilor care le-au luat locul la tron. Conflictul pentru putere dintre generații, pe care oracolul delfic îl proiectează asupra destinul labdacizilor, este potențat deci de ideea că, la un moment dat, înlăturarea suveranului bătrân de către unul tânăr devine urgentă pentru prezervarea eficienței virile a regalității.

Expunerea copilului, în ciuda avertismentului, Laios concepe un copil, fie din neglijența sa, fie printr-un șiretlic al Iocastei, pe care soțul ei nu o prevenise asupra profeției apolinice. Speriat, el hotărăște să expună copilul, lăsându-l pradă animalelor sălbatice pe muntele Citherion, sau, într-o variantă, închizându-l într-o arcă aruncată în voia valurilor, în lumea greacă, riturile de expunere sunt bine puse în contrast față de riturile de adopțiune. Părintele care hotărăște să recunoască copilul îl ia, imediat la naștere, din brațele moașei sau ale doicii și îl așază pe vatra casei. Vatra, simbol al zeiței Hestia, este un *omphalos*, iar dedicarea copilului semnifică integrarea lui în cosmosul familial, punerea lui sub protecția divinăților ce ocrotesc stirpea și cetatea. Copilul pe care tatăl se decide însă să nu-l recunoască este expus într-o pădure, pe un munte sălbatic, la o răscruce de drumuri, pe ape, spații ce simbolizează cel mai adesea Hadesul, în felul acesta, el este scos de sub tutela zeilor familiei și lăsat pradă divinităților malefice și fatale htoniene sau acvatice. Prin gestul lui Laios, destinul lui Oedip este pus pe o traiectorie excentrică, menită să-l îndepărteze pe viitorul paricid de centrul sacru al cetății și al stirpei regale.

Copilul bănuیت a fi purtătorul unor forțe malefice nu este ucis direct, pentru a se evita impuri și e are a, ci este expus unor condiții care îi fac supraviețuirea improbabilă. El este în felul acesta supus unei ordalii, unei judecăți divine, în care oamenii îi lasă pe zeii să hotărască soarta celui respins. Dacă el trece cu bine proba și scapă ca prin miracol înseamnă că este un ales al zeilor, merit unui destin de excepție. Numeroși eroi mitici și legendari, precum Pelias, Amfion, Egist, Moise, Romulus sau Cyrus, au supraviețuit expunerii pe munte sau pe ape. Sacrul este

o forță ambivalentă, în egală măsură benefică sau distrugătoare; dacă scapă cu bine din încercare, copilul se transformă dintr-un paria al societății într-un erou civilizator, ca și cum forța care îl însoțește și-ar schimba semnul. Acest dublu sens afectează și ordalia, înțeleasă ca un recurs la justiția supremă; dacă zeii îl proclamă nevinovat pe acuzat, înseamnă că vinovat este acuzatorul. Oedip nu își ucide așadar tatăl în virtutea propriilor sale resentimente, ci acționează ca un instrument în mâinile zeilor, care îl folosesc pentru a-l pedepsi pe cel desemnat prin logica ordaliei. Avem de a face cu proiecția responsabilității faptelor individuale asupra instanțelor divine: Oedip nu este un copil ce se răzbună împotriva tatălui persecutor, ci un executor involuntar al justiției divine. Această concepție arhaică premerge și deculpabilizează concepția modernă, de natură psihologic-morală, conform căreia gestul infanticid al tatălui este cauza dorinței paricide a fiului.

Laios nu se mulțumește să-l abandoneze pe Oedip într-un loc pustiu, ci, în plus, îi leagă picioarele, sau, într-o variantă a legendei, i le străpunge cu un piron, ceea ce ar explica, într-o etimologie populară, numele de Oedip („picioare umflate”). Marie Delcourt arată că este posibil ca, în legenda originară, Oedip să fi avut picioarele diforme din naștere și că tocmai această diformitate să fi fost cauza expunerii sale. Copiii cu malformații congenitale erau considerați malefici în lumea arhaică, fiind înlăturați din comunitate, credință ce se păstrează, spre exemplu, în comportamentul spartanilor față de nou-născuții schilozi. Diformitatea este însă și ea ambivalentă. Omul diform este temut în baza a-normalității sale, a diferenței față de media umană; cu alte cuvinte, el este *însemnat*, el a fost *ales* dintre semeni și merit unui destin extraordinar. Dacă supraviețuirea la expunere anunță o apoteoză eroică, însemnul anunță o vocație spirituală, cel mai adesea magică. Oedip, eroul care învinge Sfinxul nu prin luptă, ci prin înțelepciune (folosind probabil o formulă apotropaică), are același beteușug cu Hefaistos, zeu civilizator și

magician, care șchioapătă în urma unei ordalii părintești (aruncarea din Olimp). Dacă la un nivel alegoric putem spune că Laios îi leagă picioarele lui Oedip pentru a-i *îm piedica* destinul, la un nivel simbolic picioarele schilodite sunt chiar însemnul sortii sub care se desfășoară destinul lui Oedip.

Consultarea oracolului delfic și fuga lui Oedip din Corint. Copilul abandonat este găsit, sau predat direct, unui păstor de la curtea lui Polib, regele Corintului, în varianta expunerii pe apă, copilul este găsit de Peribea, regina din Corint, care, neavând copii, se prefacă că îi dă naștere *ad hac*. Pruncul este adoptat de regii sterpi și crescut de aceștia ca propriul lor copil și urmaș la tron. Este interesant că, în ciuda motivației sale aparte, destinul lui Oedip se înscrie într-un *pattern* narativ comun majorității miturilor grecești, în baza unui scenariu inițiativ, tânărul erou este cel mai adesea crescut și educat nu la casa părintească, ci la curtea unui alt rege. De asemenea, la maturitate eroul nu moștenește tronul patern, ci pornește într-o expediție în urma căreia este încoronat rege al unei alte cetăți și se căsătorește cu fiica regelui local, uneori după înlăturarea violentă a acestuia. Se pare că mitologia greacă face ecou legendelor de succesiune matrilineară la tron din epoca neolitică, în sistemul matriliar, regina este ereditară și regele este electiv, ceea ce înseamnă că eroul dobândește coroana nu prin moștenire pe linie paternă, ci printr-o probă în care cucerește mâna reginei ce reprezintă cetatea.

Ajuns la vârsta maturității, Oedip pleacă să consulte oracolul delfic pentru a afla dacă sunt sau nu adevărate spusele pe care i le aruncase în față un corintean, cum că nu ar fi fiul natural al regelui Polib. Pythia îl alungă însă din templu, din cauza impurității destinului său viitor. Speriat de profeția paricidului, Oedip decide să nu se mai întoarcă în Corint, pentru a nu da prilej sortii de a-l confrunta cu tatăl său. Prin chiar încercarea de a-și evita destinul, Oedip devine instrumentul acestui destin, iar oracolul, deși spune adevărul, nu pare să-l ilumineze pe

Oedip cu adevărat, ci să-l împingă chiar el pe drumul spre paricid. Există aşadar o problemă de comunicare între oracol şi omul de rând. Atât pythia, cât şi Tiresias (care pare să fie şi el un nume generic pentru o clasă de profeţi) vorbesc acoperit, pe ocolite, Apollo însuşi, zeul oracolelor, fiind supranumit Loxias, piezişul. Spectatorul prevenit, în schimb, care se împărtăşeşte din viziunea poetului inspirat de muze, înţelege de la bun început spusele clarvizionarilor. Ceea ce înseamnă că oracolul nu este ininteligibil, ci este de neînţeles doar pentru cei care nu se împărtăşesc din înţelepiciunea profetică. Oamenii de rând nu sunt capabili să descifreze profeţia deoarece trăiesc într-un alt regim cognitiv, inferior celui divin, fiind pradă iluziilor şi falselor reprezentări. Oedip nu pătrunde spusele pythiei, şi nici pe cele ale lui Tiresias, deoarece trăieşte în convingerea eronată că este fiul regelui din Corint.

Impactul cu oracolul delfic provoacă o răsturnare în existenţa protagonistului, constituind un veritabil punct de inflexiune a destinului său. Expunerea de către Laios îl plasase pe o traiectorie excentrică, ce îl ducea într-o direcţie divergentă faţă de propria familie; consultarea pythiei îl întoarce din drum şi îl redirijează înapoi spre Theba, spre centru. Celebra emblemă delfică *Tvem aaurov*", „Cunoaşte-te pe tine însuţi!" reorientează atenţia lui Oedip dinspre lucrurile din afară, înşelătoare şi vane, spre cele dinăuntru, tragice, dar adevărate, întoarcerea spre cetatea natală va fi o revenire. În sine, implicând dizolvarea violentă a falsului şi revelarea adevărului, oricât de dureros va fi acesta.

Paricidul. Decis să nu revină în Corint, Oedip porneşte spre Theba. Dar, chiar la răscrucea celor trei drumuri, se întâlneşte cu tatăl său care, într-un car regal, însoţit de vizitiu, sau chiar de o mică suită, se îndrepta şi el spre Delfi, pentru a afla remediul la ravagiile făcute de Sfînx. Cum niciunul nu vrea să se dea la o parte din drum, între cei doi are loc o altercaţie violentă, în care Laios este ucis, fără ca Oedip să ştie că este vorba de tatăl său. Mitografi s-au străduit să localizeze geografic această

strâmtoare ce nu permite trecerea simultană a doua persoane. Se pare însă că motivul trecătorii este o invenție târzie, menită să explice o situație a cărei semnificație originară s-a pierdut: cei doi nu se întâlnesc întâmplător, ci se înfruntă pe viață și pe moarte în cadrul deja amintitului rit de transmisiune violentă a puterii. Succesiunea regală în sistemul matrilinear preindoeuropean se desfășura pe baza unei înfruntări între deținătorul puterii și pretendent, ritual descris de Frazer în cazul templului Diane de la Nemi. Mai multe mituri grecești păstrează amintirea unei competiții între socru și viitorul ginere, în care învinsul este doborât din carul de luptă și sfârtecat de cai. Deși gândirea clasică greacă îi atribuie lui Oedip cu totul alte motivații psihologice, întâlnirea cu tatăl său urmează aceeași schemă de preluare sângeroasă a regalității.

Dincolo de această semnificație simbolică, arheologia oferă și o explicație mai banală înfruntării dintre tată și fiu. În Grecia clasică, marile cetăți erau legate prin drumuri bine întreținute (chiar și în vreme de război), în care erau amenajate două șanțuri speciale pentru roți. Toate carele aveau distanța între roți standardizată, la fel ca trenurile din ziua de azi, adaptate să meargă numai pe un anumit fel de sine. Atunci când două căruțe se întâlneau pe același traseu, unul din căruțași trebuia să-și ridice căruța din șanțuri pentru a-i face loc celuilalt să treacă. Nu este obligatoriu așadar că Laios și Oedip să se fi întâlnit într-o strâmtoare geografică, fiindcă oricum unul ar fi fost nevoit să-i cedeze celuilalt trecerea, în orice caz, pentru publicul lui Sofocle nu era nicio problemă să înțeleagă subtextul confruntării de orgolii dintre cei doi conducători de călești.

Uciderea Sfinxului. Ajuns în fața Thebei, Oedip întâlnește Sfinxul, monstru care îi devoră pe toți cei care nu știu să răspundă corect enigmelor sale. Sfinxul fusese chemat din Etiopia de către Hera, apărătoare ca întotdeauna a moralei familiale, pentru a pedepsi cetatea impurificată de răpirea de către Laios a copilului Crisip. Răspunzând corect („Omul!”) la întrebarea „oblică” a Sfinxului („Ce făptură umblă dimineața în patru picioare,

la prânz în două picioare și seara în trei picioare?” sau, în altă variantă, „Ce făptură este mai presus decât destinul?”), Oedip provoacă sinuciderea iasmei, salvând cetatea. Ghicitoarea este o probă inițiativă, ce face parte din ritualul prin care pretendentul la tron se căsătorește cu regina și preia puterea regală. Sfinxul este un fel de gardian al secretului cetății, ce trebuie învins pentru a dobândi acces la camera sacră, la alcovul sacramental. Sfinxul este din aceeași stirpe cu Cerberul (este fiica lui Tifon cu Echidna, sau a lui Ortro cu Himera), păzind o taină destinată numai inițiaților, așa cum sfincșii egipteni păzesc lăcașurile interzise, piramidele și mumiile faraonilor. Descifrând enigma, ce îi fusese încredințată Sfinxului de către muze, Oedip sparge în fapt bariera spre cunoașterea secretă, spre tainele divine, semn că în această reîntoarcere spre sine el accede treptat la clarviziunea profetică (ceea ce va afla la finalul aventurii sale este că „omul” din răspunsul către Sfinx nu este ființa umană în general, ci el, Oedip însuși).

Sfinxul are bust și cap de femeie, trup și labe de leu, aripi de vultur și coadă de șarpe. Dacă sfinxul egiptean, mascul, îl reprezintă pe faraon și, prin acesta, pe zeul solar, sfinxul grec, femelă, pare să reprezinte o divinitate feminină lunară, luna înaripată thebană. Este o divinitate prehelenică, de tipologie orientală. Anatomia ei compozită amintește de monștrii orientali (cum va fi Aion mithraic) ce simbolizează, prin însumarea unor animale ce reprezintă fiecare câte un semn zodiacal, anul ca totalitate, eonul și calendarul său. Robert Graves este de părere că leul reprezintă partea crescătoare a anului, iar șarpele partea descrescătoare. Prin componenta ofidiană, sfinxul intră în categoria dragonilor sau a șerpilor uriași ce făceau parte din cultul Marii zeițe din religia minoică. Înfrângând Sfinxul, Oedip comite același sacrificiu întemeietor ca și Zeus învingându-l pe Tifon, Apolo ucigându-l pe Python sau Cadmos omorând dragonul, gest simbolizând înlocuirea cultelor chtoniene prehelene cu cele ale invadatorilor indo-europeni.

Incestul, în urma victoriei asupra Sfinxului, Oedip este ales rege în Theba, în locul lui Laios dispărut, și o primește de soție pe văduva acestuia, în felul acesta, periplul protagonistului se încheie cu revenirea în punctul central de unde îl alungase tatăl său: Oedip se întoarce în cetatea natală, în palatul familial, în alcovul nașterii sale și, într-un fel, chiar în pântecul matern. Modul în care are loc accesul la tron (competiția cu regele bătrân, proba uciderii unui monstru, căsătoria cu regina și înscăunarea ca rege) confirmă schema succesiunii de tip matrilinear, în care puterea este deținută și transmisă regelui electiv de către regină, în scenariul acesta prehelenic, regina este preoteasa și reprezentanta Marii zeițe, iar regele îl substituie pe zeul cel tânăr, fiu și amant al zeiței mamă. Hierogamia incestuoasă care asigură fecunditatea naturii este un invariant al mitologiei grecești (Geea și Uranos, Cybele și Attis, Persefona – sau Demeter – și Dionysos Iacchos etc.). Misterele eleusine, spre exemplu, perpetuează în nunta mistică dintre regină și marele arhonte ideea de conjuncție sacră între mama natură și eroul întrupând vigoarea fecundantă. Cum toți oamenii sunt fiii Marii zeițe, și cum descendența paternă nu joacă niciun rol în succesiunea de tip Nemi, înseamnă că ritualul regal preindoeuropean nu presupune paricidul și incestul decât într-un sens simbolic: regina luată în căsătorie nu este mama învingătorului decât în măsura în care o reprezintă pe Marea zeiță, iar regele învins nu este tatăl adevărat al învingătorului, ci doar precedentul soț al reginei cucerite.

Lucrurile se schimbă însă atunci când triburile indo-europene introduc sistemul patrilinear, în care fiul îi urmează tatălui la tron. Privite prin prisma riturilor de succesiune paternă, înlăturarea regelui-preot devine într-adevăr un paricid, fiindcă urmașul este fiul de sânge al regelui învins, iar căsătoria cu regina-preoteasa se transformă într-un incest real, fiind vorba de însăși mama învingătorului. Să fie mitul oedipian efectul conjugării a doua practici sociale diferite, ritul prehelenic de

succesiune fiind interpretat și răstălmăcit de Grecia indo-europeană prin propriul ei sistem patrilineal?

Miasma, în viziunea morală a Greciei clasice, Oedip este vinovat de uciderea tatălui, crimă ce impurifică întreaga cetate. Ciuma ce se abate asupra Thebei este o formă de manifestare a miasmei, forță malefică infernală ce pustiește ținutul impur, secătuiind apele, distrugând holdele, decimând animalele și provocând sterilitatea femeilor. Miasma personifică mânia unui mort care nu a fost răzbunat sau/și căruia nu i s-au adus-riturile funerare cuvenite, rituri menite nu numai să-l îmbuneze, ci și să rupă contactul periculos dintre lumea viilor și cea a morților. Cetatea bântuită de miasmă trimite o delegație la Delfi, pentru a afla cine este mortul care a provocat-o și ce trebuie făcut pentru a liniști mânia acestuia, răspunsul fiind de obicei acela de a deschide un cult postmortem eroului respectiv. Din nou personajele cu facultăți mantice, pythia și mai apoi Tiresias, intervin în destinul lui Oedip, îndemnându-l să-l găsească pe ucigașul necunoscut și indicându-l pe acesta în Oedip însuși. Regele nu înțelege în continuare sensul oblic al profețiilor, semn că între înțelepciunea divină și înțelegerea sa umană se menține aceeași ruptură de nivel. Dar ancheta pornită de Oedip are menirea de a acoperi tocmai acest interval; un Oedip conștient, care (crede că) *nu a* comis paricidul, îl urmărește pe un ucigaș care a comis crima, dar în mod inconștient. Descoperirea de către protagonist a identității dintre eul său inconștient ucigaș și personalitatea sa conștientă este considerată de către Aristotel punctul culminant al tragediei; prin ocvaYVfbpiavi; (recunoaștere) eroul conferă prăbușirii sale tragismul conștiinței acestei prăbușiri. Oedip iese din iluzia în care trăise până atunci și își înțelege destinul așa cum îi fusese acesta ursit de către Moire și cum i-l prezisese phytia. A-și asuma destinul înseamnă pentru el a-și lumina zonele de umbră din acest destin, adumbrite de o falsă cunoaștere.

Orbirea. Pedepsa pe care și-o aplică Oedip este un indiciu pentru vinovăția pe care eroul și-o atribuie și o

asumă cu adevărat. Deși el este cel care a comis atât paricidul cât și incestul, Oedip nu se recunoaște totuși vinovat de aceste crime a căror responsabilitate nu îi revine decât în calitate de instrument. Știm că justiția arhaică funcționa după legea talionului: ochi pentru ochi și dinte pentru dinte. Crima se pedepsește prin uciderea vinovatului său, în cel mai bun caz, prin alungarea acestuia din cetate. Or, vedem că Oedip, cu toate că în momentul inițial de iluminare tragică este bântuit de gândul exilului, se va simți totuși lezat de faptul că este alungat din cetate și, în consecință, va arunca blestemul părintesc asupra fiilor și a cetății care l-au nedreptățit. Aceasta înseamnă că el nu se consideră cu adevărat vinovat de paricid. În mod asemănător, scoaterea ochilor nu pedepsește nici ea crima de incest, în logica talionului aceasta presupunând mai degrabă o castrare (până în secolul trecut încă, violul era la noi pedepsit cu „tăierea scârbavnicului mădulariu”). S-ar putea invoca interpretarea freudiană după care orbirea este o castrare simbolică; verticalitatea asigurată de privire și lumină se corelează cu virilitatea, în timp ce orizontalitatea oarbă ține de feminitate. Dar grecii nu aveau inhibiții verbale, care să determine o deplasare simbolică de la falus la ochi; ei vorbeau liber despre castrarea lui Uranos de către Cronos, sau de automutilarea lui Attis. Înseamnă că organul considerat vinovat de către Oedip sunt ochii înșiși și că vina pe care și-o recunoaște eroul nu este nici paricidul și nici incestul, ci *ignoranța* în care el s-a aflat, iluzia care a făcut posibile aceste tragice fapte, în ochi el pedepsește organul creator de false reprezentări, ce l-a menținut într-o lume a aparențelor, ținându-l departe de cunoașterea adevărului sortit de Moire. Ochii sunt în definitiv vinovați de înălțarea oarbă a eroului, ei au fost instrumentul hybrisului său.

Dar scoaterea ochilor coincide cu momentul în care Oedip accede la clarviziunea interioară. Deprivarea senzorială, ruperea canalelor de comunicare cu lumea fenomenală sunt, în toate tehnicile ascetice, mijloace de a dobândi o privire secundă. După avayvcopicnq, Oedip vede

lumea așa cum este ea făcută de zei, vede destinul așa cum a fost el scris de Moire, vede cu ochii profetului și nu cu cei ai omului de rând. Cu alte cuvinte, el atinge conștiința profetică a pythiei sau a lui Tiresias, de acum conținutul oracolelor devenindu-i limpede, îndreptarea (înțelegerea) sensului „oblic” al oracolului indică transcenderea de către protagonist a condiției umane, iar scoaterea ochilor nu face decât să confirme această modificare de statut. Oedip renunță la vederea fizică, fenomenală, și cucerește vederea interioară, numenală, devenind orb pe dinafară și clarvăzător înăuntru, asemeni lui Tiresias, profetul inspirat de Apollo, sau lui Homer, aedul orb inspirat de muze.

Apoteoza. După recunoașterea tragică, Oedip decade din condiția sa, fiind silit să abandoneze tronul și să rățăcească din cetate în cetate, însoțit doar de Antigona, sora și fiica sa. S-ar Putea însă ca acest final să fie impregnat de nevoia de ispășire și compensație morală a Greciei clasice, în epopeile homerice, unde eroul nu este judecat prin prisma canoanelor etice, ci prin aceea a nemăsurii (chiar a monstruozității nemotivate a) faptelor sale, Oedip rămâne în continuare rege al Thebei și sfârșește glorios într-un război. Tragicii nu pot ignora nici ei aura de erou ce-l înconjoară pe Oedip (în ciuda sau poate tocmai din cauza acumulării de fapte teribile), astfel încât, deși eroul își duce bătrânețea în decădere, moartea sa este apoteotică. Glorificarea finală a labdacidului este clar sugerată de instrumentarea dispariției sale cu motive simbolice și rituri din cultul eroilor.

Astfel, dacă într-o variantă Oedip rățăcește urmărit de Erinii, demoni chthonieni ce pedepsesc crimele împotriva părinților, și moare torturat de acestea, la Sofocle el poposește la Colo-nos, în dumbrava Eumenidelor. *Orestia* lui Eschil descrisese deja felul în care Eriniile, duhuri răzbunătoare și malefice, ce îl urmăresc pe Oreste pentru uciderea mamei sale, se pot transforma în duhuri benefice și protectoare, prin mijlocirea Atenei și a lui Apollo. Metamorfoza lor sugerează sublimarea pulsionilor autodistructive (Eriniile personifică remușcările, tortura

interioară provocată de vinovăție) în pulsiuni creatoare, deci rezolvarea vinei tragice. Oedip care ajunge la Colonos este un Oedip purificat, disculpat de crimele sale, a cărui daimonie eroică a ieșit de sub semnul dezastrului. Astfel încât el poate deveni un protector al cetății care îl adăpostește. Protagonistul este conștient că, după moarte, va deține puterile unui erou tutelar, ale unui daimon chhtonian. În mod simetric, dacă blestemele sale vor duce la distrugerea Thebei (în cele două războaie, al „celor șapte” și al epigonilor), bunăvoința sa în schimb va proteja Athena unde îl primise Tezeu. Din această cauză, cetățile grecești evitau pe cât posibil mânia eroilor necunoscuți și erau interesate în „racolarea” cât mai multor eroi protectori. Colonos însuși, sătucul de lângă Athena unde se născuse Sofocle, și pe care dramaturgul îl înnobilează plasând aici mormântul lui Oedip, poartă numele unui alt erou tutelar, căruia labdacidul vine să i se adauge.

Sfârșitul lui Oedip este și el sugestiv pentru eroizarea personajului, într-o explozie de fulgere olimpiene, el nu moare în sens fizic, ci dispare într-o prăpastie căscată în pământ, asemeni altor personaje eroizate, Amfiaraos sau Trofonios. Vocea invizibilă care îi cere să se grăbească, probabil a lui Hermes psihopomp, indică și ea că avem de-a face cu ceea ce Erwin Rohde numește răpiri miraculoase. Eroii precum Sarpedon sau Menelau nu mor prin despărțirea lui M/uii de trup, ci sunt răpiți *în trup* de către un zeu care îi duce într-un ținut luminos și îmbelșugat, diferit de Hadesul subteran destinat umbrelor. La fel cu Amfiaraos, Oedip este un erou cu însușiri profetice apoteozat. Trăsăturilor eroice păstrate de legendă (uciderea unui monstru, guvernarea unei cetăți, fapte „nemăsurate” care trezesc spaima, moartea glorioasă în luptă, însăși faima care îi perpetuează numele - criteriu pentru Homer al supraviețuirii eroice „prin cântecul aezilor”), Sofocle le adaugă dimensiunea profetică, însușirile clarvizionare (victoria prin inteligență asupra Sfînxului, admirabila voință de autocunoaștere). În consens cu spiritul epocii, autorul tragic motivează apoteoza lui

Oedip nu prin faptele de arme, ci prin faptele „de minte”, cunoașterea de sine devenind în mistica orfico-pitagoreică și, mai apoi, platoniciană, o dvcqjvrjlTK; o redobândire a conștiinței și a condiției divine pierdute.

3. Interpretare psihocritică

Destinul lui Oedip urmează o dublă mișcare, de progresie și de regresie, înțelegând acești termeni în sens topic, și nu în sens moral. Vatra părintească, concepută ca un *omphalos*, simbolizează centrul psihic, unitatea originară prenatală, de care eroul se îndepărtează vertiginos. Expunerea copilului de către Laios are semnificația unei rupturi violente a eului de sursele sale libidinale și sfâșiarea comuniunii empatetice cu lumea. Copilul încetează să se mai împărtășească din totalitatea magică, iese din siera de energie a sinelui originar, care conferă sentimentul de atotpotență și imortalitate, și evoluează într-o lume a alterității. Simbolic vorbind, el părăsește spațiul nuclear și omogen al Hestiei, zeita familiei, și se regăsește în spațiul periferic și neizotrop al lui Hermes, zeul călătoriilor și al intermediarilor. Muntele sălbatic, răscrucea de drumuri, marea deschisă în toate direcțiile, sunt spații ale nonidentității, unde eul se diferențiază de sine, se des-compune din întreg și are întâlniri cu ceilalți, cu alter-egouri. Singurătatea îl face vulnerabil; nemaifiind în contact direct cu sursa energiei psihice, el resimte transformările provocate de timp, evoluează, îmbătrânește, este supus morții. Expus pe pământul gol sau într-o arcă pe valuri, el este în contact periculos cu lumea morților și a forțelor subterane. Câtă vreme se afla în marea comuniune, poporul duhurilor nu avea de ce să-i provoace teamă; ele devin angoasante abia când eul le resimte ca alterități ce îl pot supune, ce îi pot devia evoluția. Cu alte cuvinte, expunerea iuu Oedip este un corelativ exterior al desfacerii sinelui originar altorotagonistului în complexe autonome, al rupturii eului din masa inconstientului. Primul segment al destinului eroului urmărește ceea ce, în schema freudiană adaptată de Jung, reprezintă traseul progredient al sublimării.

Întâlnirea cu oracolul delfic îl va face pe Oedip sălteașii «țizeze ruptura interioară dintre eu și sine. Profețiile învăluite ale pythiei îi relevă faptul că există două ordini ale realității: lumea ca reprezentare a eului și lumea ca structură esențială, ca manifestare a sacrului. Prima viziune, cea umană, este subordonată principiului realității și construiește lumea în cadrul logico-pragmatic al rațiunii, al conștiinței diurne. Or, în măsura în care conștiința are pretenția de a explica totalitatea psihică, ignorând sau refulând componentele inconștiente, ea suferă o inflație malignă. Ea se iluzionează singură, inventând explicații false, creând reprezentări iluzorii, generând cu alte cuvinte lumea fenomenală. Cea de-a doua viziune, cea divină, surclasează viziunea conștientă, integrând-o într-o totalitate superioară, cea a sinelui. Modalitățile cognitive ale sinelui sunt suprarăționale, piezișe și ilogice, simbolice și camuflate, dar pline de substanță. Oedip, omul rațional mediu, nu înțelege profețiile transconștiente pe care le emite pythia în hieromania ei extatică, sau Tiresias în înțelepciunea lui enstatică. În inspirația lor divină, cei doi dezvelesc sensul esențial al lucrurilor, lumea numenală, în care omul este înșurubat prin sinele său. Ei joacă rolul bătrânului înțelept, arhetip (voce interioară) care îi dezvăluie eroului sensul adânc al existenței sale.

Din perspectiva eului, Oedip are o anumită imagine, curată dar falsă, despre el însuși (este fiul lui Polib și Meropa, este născut în Corint etc.); din perspectiva sinelui, al căror purtători de cuvânt sunt preoteasa posedată și profetul clarvizionar, el primește o altă imagine, impură dar adevărată (fiu al lui Laios și al Iocastei, deci paricid și incestuos). Este ca și cum în el coabitează două persoane, una conștientă și bine intenționată, și alta inconștientă și distructivă, între care a avut loc un clivaj. Cele două instanțe, cele două arhetipuri coactive în Oedip, sunt eul și umbra, personalitatea conștientă și complementul ei refulat. Oracolul delfic îl previne indirect pe Oedip că are un dublu negativ, că el este altcineva, care săvârșește fără

voia sa lucruri abominabile. Dacă expunerea de către Laios este cauza sciziunii brutale din Oedip și a potențării malefice a umbrei, consultarea oracolului va avea drept efect refacerea legăturii dintre eu și umbra clivată. Tvăm aautov, abandonează cunoașterea lucrurilor din afara ta și apleacă-te asupra ta însuși, cere deviza delfică. Plecând în căutarea originii sale, Oedip încetează să-și investească atenția în obiecte exterioare și începe să-și ilumineze *imago-mile* interioare. Delii este punctul de inflexiune unde atitudinea extrovertită a eroului se transformă într-o atitudine introvertită. De aici începe cel de-al doilea segment al destinului său, cel al revenirii spre Theba, ce poate fi citit ca un traseu interior, ca un *regressus ad uterum* în vederea autodescoveririi, a refacerii unității sinelui și a regenerării.

Pe schema topică freudiană adoptată de Jung, destinul lui Oedip își oprește drumul ascendent (sublimare) în momentul în care, ajuns la maturitate, eroul ar trebui să contracteze o relație sexuală cu o femeie, deci o căsătorie. Protagonistului nu-i este însă menită o soartă obișnuită, el va trebui să străbată drumul invers (regresie) spre Theba, trecând printr-o serie de probe inițiatice. Primul obstacol apare la răscrucea de drumuri dintre Delfi, Corint și Theba, răscruce pe care, în spiritul ideii de regresie la mamă, Driek van der Sterren o interpretează ca o imagine a trupului și sexului feminin, într-o postură impresionantă, într-o caleașca regală, Laios se opune trecerii lui Oedip, ca și cum el ar păzi calea ce duce spre alcovul regal. Tatăl este amenințător și agresiv, gata să-l zdrobească pe Oedip dacă acesta nu i se supune. Citind neuropsihologic situația spațială a întâlnirii celor doi, s-ar putea spune că eul pornit în regresie (Oedip) a ajuns într-un releu neuronal, într-o sinapsă (răscrucea), unde o cenzură, o inhibiție (tatăl), împiedică intrarea pe un anumit traseu (drumul spre Theba). Figura lui Laios are o încărcătură fantasmatică; afectiv, Oedip nu se confruntă cu o persoană reală, ci cu o imagine interioară, a cărei energie barează întoarcerea pe un traseu psihic străbătut

până acum doar în sens progredient. După cum spuneam în prolegomenele teoretice, spre deosebire de Freud, Jung consideră că libidoul se sexualizează abia la pubertate. Relația copilului cu mama nu este o relație incestuoasă; relația unui adult cu *imago-ul* matern este în schimb incestuoasă, deoarece libidoul care reinvestește acest *imago* este sexualizat. Din cauza aceasta, regresia este interzisă de o serie de prohibiții, care au coborât ca niște cortine afective peste etapele depășite. Privite prin acest filtru anamorfotic, *imago-urile* care, străbătute progredient, erau valorizate pozitiv, acum, străbătute regredient, capătă un aspect terifiant. Chipul unui tată bun, ocrotitor, se metamorfozează în chipul unui tată distrugător, care personifică interdicția regresiei în general, și a incestului presupus de aceasta, în particular. Complexul castrării se reactivează și transformă *imago-ul* patern în cel al unui Cerber. Pentru a pătrunde în lumea cealaltă, simbolizând inconștientul, eroii trebuie mai întotdeauna să înfrunte monștri infernali, zmei, uriași, câpcăuni, sau chiar mânia unui zeu al adâncurilor, precum Hades sau Poseidon (în cazul lui Ulise). Dacă sucombă, ei rămân prizonieri în bezne, sunt cuprinși de paralizie, sunt făcuți sclavi ai zmeilor, sau sunt uciși de aceștia, ori sunt mâncați de câpcăuni. Eșecul se traduce printr-un *stupor* (precum Tezeu și Pirithous ținuiți pe o stâncă în Hades), care indică pierderea controlului în expediția regresivă, căderea eului în zona de fascinație meduzeică a unui complex autonom, care îl „înghite”. Ca să poată continua catabaza, eroul trebuie să-și înfrângă teroarea și să exorcizeze figura monstruoasă, înfruntându-și și ucigându-și tatăl, Oedip sparge, la nivel simbolic, o cenzură psihică, dispându-i puterea paralizantă.

La intrarea în Theba, Oedip se confruntă cu o altă figură monstruoasă, cu rol de gardian al secretelor ascunse: Sfinxul cu chip de femeie, corp de leu și coadă de șarpe, în divinitățile feminine infernale, cum ar fi Hecate, Persefona sau Isis, în șerpii, balarurii și dragonii chthonieni sau acvatici, Jung vede niște personificări ale *imago-ului*

matern. Aspectul lor terifiant se datorează interdicției incestului și a regresiei în general, care colorează în negativ chipul mamei, pentru a-l face inaccesibil. Sfinxul este o «mamă teribilă» din cauza anxietății pe care o provoacă reinvestirea regredientă a *imago-ului* matern. „Iată cauza primă a atributelor teriomorfe ale divinității, scrie Jung. Cum, în anumite condiții, Libidoul refulat se manifestă sub forma angoasei, aceste animale au, în majoritatea cazurilor, o natură înspăimântătoare, în starea conștientă, suntem legați de mama noastră printr-o pietate profundă; în vis, această mamă ne urmărește sub înfățișarea unui animal îngrozitor. Mitologic vorbind, sfinxul este de fapt un animal teribil în care sunt ușor de recunoscut trăsăturile unui derivat al mamei: în legenda lui Oedip, sfinxul a fost trimis de Hera, care ura Theba din cauza nașterii lui Bacchus. Triumfând asupra sfinxului, care simbolizează pur și simplu teama de mamă, Oedip este constrâns să o ia în căsătorie pe Iocasta, mama sa, deoarece tronul și mâna reginei, văduvă acum, aparțin de drept celui care eliberează țara de plaga sfinxului” (*Metamorphoses et symboles de la Libido*, p. 173).

Căsătoria fiului cu mama poate fi citită, în același registru analitic, ca o fixație a lui Oedip asupra *imago-ului* matern, la care accede după ce depășește complexul castrării (prin uciderea „simbolică” a tatălui). Spre deosebire de Freud, care vede doar aspectul nevrotic și involutiv al acestei fixații, Jung descifrează în miturile nunții incestuoase dorința fantasmatică de regenerare printr-o a doua naștere, după modelul soarelui care, seara, coboară în oceanul matern, îl străbate ca într-o gestație, și reapare la orizontul opus, nou și strălucitor. „Ansamblul mitului solar. scrie Jung, dovedește cu claritate că baza fundamentală a dorinței «incestuoase» nu este atât coabitarea, ci ideea specială de a redeveni copil, de a recădea sub protecția părinților, de a intra încă o dată în sânul mamei pentru a fi născut a doua oară de aceasta. Din nefericire, pe drumul ce duce la această țintă apare incestul, adică necesitatea de a intra, prin orice mijloace,

în corpul mamei. Una din modalitățile cele mai simple ar consta în a-ți fecunda mama și a te genera identic ție însuși. Dar interdicția incestului se opune acestei soluții; din cauza aceasta miturile solare și de renaștere abundă în propuneri asupra modalității de a evita incestul” (p. 215). Destinul lui Oedip intră și el mai degrabă în schema unei queste eroice, care are drept țintă 1 apoteoza, și nu în cea a unei nevroze; de aceea, căsătoria cu Iocasta trebuie pusă nu sub semnul unei perversiuni, ci al unei iepoq yctuoii; unde sensul simbolic și spiritual covârșește sensul concret și trivial. Miturile cosmogonice, riturile de mistere, epica eroică conservă adeseori scenariul unei *coniunctio* incestuoase, în care monstruosul se îmbină cu sacrul, iar pulsionea perversă este sublimată într-o semnificație mistică.

Temei renașterii i se subordonează și un alt motiv al legendei lui Oedip, și anume motivul părinților dubli. Spre deosebire de muritorii de rând, eroii au adeseori parte de două mame, una naturală și una care îi crește într-un mod magic. A doua mamă, mama doică, are rolul de a regista (la propriu sau prin rituri alternative) pruncul, pentru a-l aduce pe lume a doua oară, nu din carne umană ci din trup divin, nu din materie ci din spirit. Demeter, intrată doică în casa lui Celeos și Metaneira, regii din Eleusis, procedează la imortalizarea lui Demophon, fiul acestora. Dionysos dobândește divinitatea pentru că, după moartea Semelei, este gestat a doua oară de către Zeus însuși, în *Mitul nașterii eroului*, O. Rank analizează motivul celor două mame, conform căreia eroul abandonat este cel mai adesea găsit de un alt cuplu, care îl hrănește. Or, după cum susține Jung, „motivul celor două mame lasă să se întrevadă ideea de întinerire spontană, exprimând după cât se pare dorința de a fi renăscut de către mamă. Aplicată eroului, această situație poate fi formulată astfel: Este erou cel a cărui mamă i-a fost și a doua oară mamă, adică: Este erou cel care știe ce are de făcut pentru a fi renăscut de către mama sa” (p. 306).

Regresia lui Oedip nu se oprește însă aici, cu atât

mai mult cu cât interdicția incestului, doar înfrântă simbolic prin uciderea tatălui și a Sfinxului, dar nu și anulată, face presiuni asupra eului regresiv de a ieși din sfera de iradiere a *imago-ului* matern. Libidoul regredient se deplasează de pe figura mamei spre cea a sânului matern, deci spre primul obiect parțial investit de copil, prin reîntoarcerea asupra funcției nutritive „preoedipiene”. În acest stadiu, accentul libidinal se deplasează de pe femeia-soție pe

Marea Zeiță chthoniană, pe pământul mumă care ne hrănește, asigurând bunăstarea și bogăția întregii cetăți, în relația Iocastei cu Oedip, în soția-femeie începe să se străvadă tot mai puternic regina-zeiță, din mitologia egeeană.

Interdicția regresiei se manifestă însă și de astă dată, demonizând *imago-M* sânelui chthonian. Privit prin lentila negativă, pământul îmbelșugat devine un deșert, fecunditatea face loc sterilității, mama hrănitore se transformă într-o mașteră. Expresia simbolică a schimbării de semn este miasma. Ciuma, molimele, invaziile de lăcuste, moartea animalelor, uscarea holdelor, seceta, uscarea izvoarelor sunt manifestările apocaliptice ale miasmei. Situația prohibită în care a intrat Oedip este ipostaziată asupra întregului decor, ca și cum cetatea ar fi spațiul mental al aventurii sale interioare. Spaima pierderii de sine implicată de regresia către stadii primitive ale evoluției face ca sânul matern, resimțit de prunc ca un izvor de viață, să-i apară eului matur ca o zeităate a morții, ca o Persefona din al cărei regat urcă spre lumea celor vii molimele și bolile, înrudite cu miasma sunt și Eriniile, făpturi trimise de stăpâna Hadesului pentru a pedepsi crimele împotriva părinților. Eriniile care îl vor urmări pe Oedip pentru a răzbuna incestul personifică teroarea provocată de mama teribilă, al cărei sân a devenit un izvor de apă moartă. Cetățile vinde Oedip sau Oreste ar vrea să se oprească din răătăcire le refuză azilul, de teama făpturilor care îi însoțesc. Pentru exorcizarea acestora este nevoie de un ritual de sublimare, care să deculpabilizeze

libidoul, care să transforme Eriniile malefice, aducătoare de moarte, în Eumenide binevoitoare, protectoare ale vieții.

Traseul de până acum al lui Oedip a fost parcurs în parte în mod deliberat, în parte orbește. Urmând îndemnul delfic, protagonistul a plecat pe un drum al cunoașterii de sine, în care a încercat să-și reconstruiască singur destinul. Dar planurile de a evita soarta prezisă la naștere au fost dejucate de el însuși, de acel Oedip care îl ucide pe Laios și care se căsătorește cu Iocasta, fără să știe ce face. Este ca și cum Oedip ar fi un personaj debublat, eforturile pozitive ale eului său bun fiind contracarate de faptele unui eu tenebros, în ultimă instanță, pythia nu l-a îndemnat: „Fă ceea ce ți-e scris să faci (paricid, incest)!”, ci „Cunoaște-te pe tine însuți!”, „Luminează-ți pulsionile paricide și incestuoase!”. Câtă vreme nu se cunoaște cu adevărat, Oedip se comportă clivat, o parte din el făcând lucrurile pe care partea conștientă le reprimă. Acest complex autonom, acest dublu nocturn, este, în terminologia lui Jung, *umbra*, arhetip în jurul căruia constelează pulsionile refulate, dorințele interzise. În logica acestei psihologii, Oedip nu este erou *pentru că* a comis paricidul și incestul, ci pentru că își conștientizează pornirea paricida și incestuoasă, întoarcerea sa la Theba nu este doar o regresie nevrotică spre imaginea mamei, ci și un proces de autocunoaștere. Eroismul lui Oedip nu constă, desigur, în comiterea inconștientă a crimelor, ci în drumul interior spre iluminarea pulsionilor criminale. Prin ancheta asupra ucigașului lui Laios, Oedip nu face decât să-și conștientizeze tenebrele. Prima mare probă în drumul spre sine este confruntarea cu umbra, cu acel complex autonomizat care își ucide tatăl și se căsătorește cu mama sa fără să aibă conștiința morală a ceea ce face.

În psihologia analitică jungiană, confruntarea cu umbra și asimilarea conținuturilor acesteia este de neocolit pentru realizarea totalității psihice. Oricât de dureroasă și insuportabilă ar fi conștientizarea dorințelor refulate, Oedip trebuie să-și asume aceste dorințe, să

înceteze să le proiecteze asupra altcuiva (ucigașul „necunoscut” al lui Laios). Prin descoperirea adevărului, Oedip anchetatorul (eul conștient), îl prinde pe Oedip ucigașul (umbra). Cum eul deține, în propriul său spațiu de acțiune, liberul arbitru, în timp ce umbra reprezintă predestinarea la nivel psihologic, se poate spune că, luându-și în stăpânire umbra, Oedip se eliberează de sub destin. De acum înainte, el nu va mai fi supus orbește tendințelor inconștiente care l-au purtat către paricid și incest, și nici unui fel de pulsioni refulate, într-o interpretare jungiană a tragediei grecești, a asuma destinul nu înseamnă a-l ignora (o asemenea atitudine provoacă, dimpotrivă, autonomizarea umbrei), ci a-l pătrunde în mecanismele sale profunde. Oedip care înțelege soarta scrisă de Moire este un Oedip ce își extinde conștiința asupra pulsioniilor libidinale reprimăte și distructive. Refacerea punților de legătură cu inconștientul permite, arată Jung, exprimarea acestuia prin intermediul simbolurilor și riturilor, descărcarea tensiunilor explozive și sublimarea lor.

Preluarea sub control a energiilor inconștiente și contactul cu *numinosum-ul* interior face din om stăpânul unor forțe nebănuite până atunci (facultățile paranormale – telepatia, hipnoza, clarviziunea etc. – ar intra după Jung în această categorie). Iluminat, Oedip devine clarvizionar, înțelegând de acum, asemeni lui Tiresias, ursita așa cum este croită aceasta de divinitate. Răspunsul dat la întrebarea Sfinxului: „Cine este mai presus decât destinul?” exprima tocmai această ecuație esențială a conștiinței și inconștientului. „Omul este mai presus decât destinul” este un răspuns corect pentru că, premonitoriu, el indică condiția spre care se îndreaptă Oedip prin preluarea sub control a umbrei sale.

Scoaterea ochilor marchează schimbarea de condiție suferită de protagonist. Oedip încetează să privească cu „ochii eului”, deci cu organele senzoriale, care îl conectează la realitatea exterioară, și începe să vadă cu „ochii sinelui”, prin *insight* și intuiție empatetică, care îl

racordează la realitățile profunde. Orbirea simbolizează plonjarea inițiativă a eroului în propriul inconștient, înțeleasă nu ca involuție, ci ca o cucerire a viziunii de tip profetic (Tiresias), chresmologic (pythia) sau poetic (Homer) ce caracterizează totalizarea în sine. Chiar dacă pierderea ochilor păstrează sensul freudian de castrare simbolică, comentând riturile de automutilare Jung pune în evidență ideea de sacrificare a unui organ și, mai ales, a libidoului investit în el. În expediția sa interioară, eroul mitic trebuie nu numai să ia cunoștință de existența unor monștri teriomorfi, ci și să-i înfrângă. Cum acești monștri personifică un complex psihic mai puțin evoluat, în care este fixata o cantitate mai mare sau mai mică de energie psihică, sacrificarea lor (a taurului, spre exemplu) simbolizează deblocarea acestor energii, în vederea reutilizării lor. Jertfa maximă este sacrificiul chistic de sine, prin care, susține Jung, întreg libidoul investit în imaginea trupului este eliberat și reinvestit în „spirit”, servind retotalizării în sine. Oedip mărturisește că s-a orbit pentru a nu fi nevoit să dea ochii nici cu copiii săi vii, care îi sunt totodată frați și surori, nici cu părinții săi morți, mama fiindu-i totodată și soție. Cu alte cuvinte, el refuză să mai ia contact atât conștient (lumea viilor), cât și inconștient (lumea morților), cu figuri pe care eul său matur, din cauza sexualizării sale, le transformă în obiecte ale unei dorințe incestuoase. Scoțându-și ochii, el sacrifică libidoul incestuos, investit în mamă și tată, în surori și copii. Luarea sub control a pulsionilor sexuale este în toate tehnicile ascetice, după cum arată Jung, calea spre transcendere și apoteoză, energia recuperată prin jertfa *imago-urilor* investite sexual fiind „vehiculul” cel mai eficient pentru călătoria în lumea zeilor.

Prin sublimarea sexualității, eroul capătă, cel puțin pentru un timp, aspectul unui copil, al unui „născut a doua oară”. Două figuri, aparținând amândouă schemei topice expuse la început, susțin ideea de regresie a eroului la stadiul infantil: unchiul și sora. După ce *imago-urile* celor doi părinți și interdicțiile conota-te de acestea au fost

spulberate, Oedip, redevenit simbolic copil, investește cu funcția de părinți alte două personaje, pe Creon și Antigona. Creon este unchiul și cumnatul care, substituindu-se *imago-ului* patern, preia imperativul moral reprezentat de acesta. Prin exilarea lui Oedip, Creon (sau cei doi fii-frați, Eteocle și Polinice) exercită din nou, retroactiv, blamul incestului. Unchiul îl îndepărtează pe Oedip de alcovul părintesc, cu observația că interdicția impusă de Creon nu-l împinge pe protagonist „înainte”, în sensul progredient al schemei topice (rol care îi revenise tatălui agresiv de la răscrucea de drumuri), ci „înapoi”, spre condiția infantilă nesexualizată. După ce acest al doilea tată îl alunga a doua oară, Oedip, orb și neajutorat ca un copil, este condus de către fiica și sora sa, Antigona. A fi purtat de mână de către o femeie care te ocrotește este un simbol grăitor pentru regresia la copilărie.

Oedip pare a porni pentru a doua oară în viață, repetând traseul plecării din cetatea natală, în rătăcirea sa, eroul ajunge în poiana de lângă Colonos, spațiu care amintește, în registru „îmblânzit”, de pădurea sălbatică unde fusese expus la naștere. Locul pustiu, pădurea labirintică, răscrucea de drumuri sunt spații ale lui Hermes, care leagă lumea de sus cu cea de jos, permițând comunicarea între niveluri. Or, în poiana de la Colonos se află crevasa prin care Tezeu și Pirithous au coborât în infern pentru a o răpi pe Proserpina. Prin aceeași crevasă, Oedip dispare miraculos, sub ochii aceluiași Tezeu, singurul inițiat admis să asiste la răpire, și devine un daimon hipochtonian, un erou protector al Atenei. Catabaza ei *q* AISoo redă simbolic o descindere în inconștientul colectiv, populația morților sugerând ansamblul amintirilor și urmelor mnezice conservate în memoria ancestrală a rasei, ca niște umbre sigilate în infern. Crevasa este un adevărat cordon ombilical, prin care pruncul se racordează la mamă și la specie. Plonjarea în lumea morții, atunci când se face deliberat (deci când este vorba de o regresie voluntară), are ca scop inițierea în tainele vieții, uterul chtonian fiind în același timp leagăn și

mormânt, izvor de apă moartă și de apă vie. Comoara ascunsă în adânc, în căutarea căreia pornesc toți inițiații, are puterea de a conferi imortalitatea, fiind, psihologic vorbind, un simbol al libidoului, al energiei vitale. *Mama* de care este atras eroul mitic este acest arhetip atotputernic, al Marii zeițe din care se trage rasa umană.

„Dar, comentează Jung, așa cum spune Mephisto în partea a doua a lui Faust, în scena mumelor, «primejdia e mare». «Adâncimea aceasta este seducătoare, este muma... este moartea». De îndată ce Libidoul părăsește lumea luminată de soare, fie prin voința individului, fie prin pierderea forței vitale, el recade în propria profunzime, se întoarce la sursa de unde a țâșnit odinioară, la buric, pe unde a pătruns în corpul nostru. Acest punct de ruptură este mama; ea este izvorul Libidoului. Atunci când omul slăbit, nesigur pe puterile sale, renunță la o mare operă, Libidoul refluează spre acest izvor; este momentul periculos în care [omul] va trebui să decidă între neantizare și o nouă viață. Dacă se întâmplă să întârzie în ținutul mirific al lumii interioare, omul respectiv nu mai este decât o umbră pentru lumea din afară; el este, ca să spunem așa, mort sau condamnat” (p. 281). În acest sens interpretează Jung aventura lui Tezeu și Pirithous: „ajunși jos, ei au vrut să se odihnească, dar au rămas ținuiți pe o stâncă; cu alte cuvinte, cramponându-se de mamă, ei au fost pierduți pentru lumea terestră. Mai târziu, Tezeu a fost eliberat de Heracle, care devine astfel salvatorul, cel care triumfează asupra morții (la fel cu Horus răzbunându-l pe Osiris). Dacă, dimpotrivă, Libidoul reușește să se elibereze și să iasă înapoi la suprafață, atunci se produce un miracol: răstimpul petrecut în infern se vădește a fi avut asupra lui efectul unei fântâni a tinereții, l-a transformat, iar moartea sa aparentă dă naștere unei noi fecundități” (p. 283).

Faptul că Oedip atinge punctul magic unde moartea se transformă în apoteoză este sugerat de explozia de fulgere divine care îi însoțește dispariția miraculoasă. Este ca și cum protagonistul ar fi scurtcircuitat polul energetic

subteran care provoacă (auto) combustia lui orbitoare. Uterul chthonian se transformă dintr-un cavou funebru într-un leagăn de foc. Crevasa mortuară de la Colonos întâlnește simbolic vatra din alcovul părintesc care consacră nașterea. Modelul *tare* pentru riturile de integrare a copilului în familie prin depunerea lui pe marginea vetrei îl constituie *scufundarea copilului în focul Hesâiei*, așa cum a făcut Demeter cu Demophon. Prin această baie de energie, trupul perisabil al pruncului este ars, fiind înlocuit cu un trup indestructibil și imortal, de natură pirică. Prima naștere a lui Oedip, la condiția de muritor, a stat sub semnul iluziei, al crimei și al morții; cea de-a doua naștere, la condiția de semizeu, va sta sub semnul adevărului și al vieții veșnice. Imaginând destinul fiului lui Laios, mitologia greacă pare a fi urmat în fapt traseul unei introversiuni spre sursa inepuizabilă a energiei psihice. Atingând centrul ființei sale (sinele este, după Jung, o *imago Dei* în om), Oedip își consumă dimensiunea muritoare și emerge în dimensiunea divină, așa cum șamanii devin stăpâni ai focului, iar asceții hinduși își trezesc focul interior.

Bibliografie:

Pentru reconstituirea mitului oedipian: Homer, *Iliada* (Cântul XXIII) și *Odiseea* (Cântul XI); Hesiod, *Teogonia* 326; Pindar, *Ode nemeene*, I, 91; Eschil, *Cei șapte contra Thebei*; Sofocle, *Oedip rege*, *Oedip la Colonos* și *Antigona*; Euripide, *Fenicienele*; Pausanias, *Călătorie în Grecia*, X, 5; Ovidiu, *Metamorfozele*, III, 320, precum și diverși scoliaști la tragicii greci.

Pentru analiza motivelor din mitul oedipian: Jan Bremmer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, în *Interpretations of Greek Mythology*, London, Routledge, 1994 (succesiunea violentă la tron, incestul); Jean Brun, *Ideologie et demythisation*, în *Archivio di Filosofia*, p. 405 – 442 (cunoașterea, Sfînxul); Kevin Clinton, *The Sacred Officials of the eleusinian Mysteries*, Philadelphia, 1974 (inițierea de tip Hestia); Marie Delcourt, *L'Oracle de Delphes*, Paris, Payot, 1981; Idem, (*Edipe ou la legende du*

conquerant, Liège, 1944 (expunerea, paricidul, Sfinxul, incestul); Zoe Dumitrescu-Busulenga, *Sofocle și condiția umană*, București, Ed. Albatros, 1974 (cunoaștere vs. intelect); L.R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1970 (cultul eroilor, imortalizarea); Robert Flaceliere, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria, 1965 (profetul); J.G. Frazer, *Creanga de aur*, București, Ed. Minerva, 1980 (succesiunea violentă la tron); Louis Gernet, André Boulanger, *Le Génie Grec dans la religion*, Paris, 1932 (cultul eroilor); Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, E.P.L.U., 1969 (destinul); Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, vol. 2 (Sfinxul, Tiresias, succesiunea violentă la tron); C. Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, Thames and Hudson, 1978, (Cap. X, Oidipus); Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, University of California Press, 1972 (originea mitului); R. Parker, *Miasma*, Oxford, 1983; Erwin Rohde, *Psyche*, București, Ed. Meridiane, 1985 (cultul eroilor, răpirea miraculoasă); Immanuel Velikovsky, *Oedipus and Akhnaton. Myth and History*, Sidwick and Jackson Limited, 1960 (surse egiptene, Sfinxul); Jean-Pierre Vernant, *Mythe & Pensée chez les Grecs*.

Paris, Editions de la Découverte, 1988 (Hestia și imortalizarea prin foc, Hermes și expunerea).

Pentru scenariul psihic arhetipal: C.G. Jung, *Metamorphoses et symboles de la Libido*, Traduit de 1 allemand par L. de Vos, Paris, Editions Montaigne, 1927. Pentru arhetipologia inconștientului: *The Archetypes and the Collective Unconscious* și *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*, Translated by R.F.C. Hull, Bollingen Series, vol. IX (1 și 2), Princeton University Press, 1978; *În lumea arhetipurilor*, Traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. „Jurnalul Literar”, București, 1994.

Pentru complexul Oedip în concepția lui Sigmund Freud, *Totem și tabu*, în *Opere I*, Traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Ed.

Științifică, 1991; *Interpretarea viselor*, în *Opere* II, 1993; *Trei studii privind teoria sexualității și Contribuții la psihologia vieții erotice*, în *Opere* III, 1994; *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Ed. Trei, 1994. Alte psihanalize ale mitului: Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, 1967; Driek van der Sterren, *Psihanaliza literaturii. Oedip Rege*, București, Ed. Trei, 1996. Pentru perspectiva psihanalitică actuală: Jean Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, București, Ed. Humanitas, 1994. Pentru o altă distribuție a relațiilor în triumghiul oedipian: René Girard, *Violența și sacrul*, Traducere de Mona Antohi, București, Ed. Nemira, 1995. Oedip și tragedia greacă: C. Fred Alford, *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*, New Haven and London, Yale University Press, 1985. Oedip și literatura: Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Ed. Univers, 1983.

CULTELE RELIGIOASE ÎN DACIA ROMANĂ ȘI POSTROMANĂ

Pe cât de bine cunoscută documentar și arheologic este Dacia în perioada romană, pe atât de obscură devine ea în perioada postromană. „Epoca barbară” a migrațiilor este una dintre cele mai nebuloase și mai fascinante perioade din istoria noastră. După retragerea aureliană, Dacia s-a transformat într-un *no man's land*, asupra localnicilor abătându-se valuri continue de populații de cele mai felurite origini. Unul dintre primii cercetători care s-a apropiat de acest *melting pot* cultural a fost Alexandru Odobescu, considerat, alături de B.P. Hașdeu, drept unul dintre întemeietorii arheologiei, respectiv ai istoriografiei, românești¹. Sunt uimitoare intuițiile și diagnosticele pe care autorul *Falsului tratat de vânătoare* le pune acum mai bine de o sută de ani, rupând cu tradiția arheologiei diletante a anticarilor și deschizând calea arheologiei științifice, critice, ce avea să înceapă cu Tocilescu. Abordând descoperirile arheologice pe baza unei metode comparatist-analogice, ce nu avea încă rigoarea metodei tipologice a lui Oskar Montelius, Odobescu a reușit totuși

să facă o primă radiografie, neașteptat de exactă, a acestei perioade atât de importante în configurarea profilului spiritual al protoromânilor.

Într-o Conferință rostită la Ateneul Român la 17 decembrie 18722, Alexandru Odobescu împarte monumentele arheologice descoperite în țara noastră în patru grupuri, ce corespund următoarei cronologii: 1) „Periodul preistoric”: de la origini până la cucerirea Daciei (sec. II); 2) „Periodul roman”: de la Traian până la retragerea aureliană (sec. III); 3) „Periodul barbar”: de la retragerea aureliană la întemeierea statelor românești (sec. XII); 4) „Periodul românesc”: de la „descălecat” până în prezent, în mare, cronologia este exactă, chiar dacă între timp decupajul istoric a fost oarecum modificat și puternic nuanțat, mai ales în ceea ce privește „periodul preistoric” 3, care a fost limitat până la venirea triburilor indo-europene ale traco-geto-dacilor, în preajma anului 2000 î.e.n. Intervalul care ne interesează cuprinde „periodul roman” și începutul „periodului barbar”, deci a epocii prefeudale a migrațiilor. El delimitează populația romanizată din Dacia, din secolul II până în secolul VI, de dinainte de venirea slavilor. Principalele invazii din aceste secole au fost cele ale goților, hunilor, gepizilor și avarilor, iar profilul religios al perioadei poate fi reconstituit prin conjugarea cultelor din perioada daco-romană cu cele ale triburilor germanice și turanice invadatoare. Asupra acestui interval se concentrează cele mai importante contribuții arheologice și istorice ale lui Odobescu. Chiar dacă el nu și-a propus niciodată să elaboreze un tablou exhaustiv al perioadei, în scrierile sale sunt diseminate suficiente informații și analize, din care să poată fi schițat un portret robot cu trăsături esențializate.

Într-o scrisoare din 16 ianuarie 1869 către savantul maghiar Romer Floris, publicată de acesta în revista *Archaeologia i ertesit*04, Alexandru Odobescu alcătuiește următorul inventar al „divinităților specifice care s-au bucurat de o cinstire deosebită în Dacia”: 1) Mithra; 2) Diana-Artemis-Hecate; 3) Cavalerul trac; 4) divinități

egiptene, feniciene și siriene (Isis), puse de autor sub semnul gnozei, care ar fi făcut o concurență redutabilă creștinismului, în ciuda mării sărăcii de date epigrafice și material sculptural de la data respectivă, este uimitoare corectitudinea clasificării, care, într-o terminologie actuală, ar suna astfel: 1) Culte persane; 2) Culte greco-romane; 3) Culte dacice; 4) Culte egiptene și siriene, în cadrul cărora sunt discutate 5) gnoza și creștinismul. La acestea, trebuie adăugate, pentru secolele ulterioare retragerii romanilor din Dacia, 6) Cultele germanice; și 7) Cultele asiatice, turanice (hunii). Arheologia contemporană a îmbogățit considerabil tabloul, pe baza numeroaselor descoperiri făcute între timp, fără însă să-i modifice cu mult liniile principale. Astfel, în 1984, Mihai Bărbulescu trece în revistă peste 100 de divinități atestate în provincia Dacia, grupându-le în funcție de origine în: 1) divinități greco-romane; 2) divinități iraniene (persane); 3) divinități microasiatice; 4) divinități siriene și palmiriene; 5) divinități egiptene; 6) divinități nord-africane; 7) divinități celtice și germanice; 8) divinități traco-inoesice; 9) creștinismul; 10) divinități mistice

(gnostice etc.) și magice, legate în special de cultul funerar⁵. Acest repertoriu extraordinar de bogat reflectă desigur viața religioasă din întreg spațiul imperiului în antichitatea târzie, fiind rezultatul toleranței religioase a romanilor, dispuși să accepte orice cult care nu se împotriva politica de stat. În acest fel, prin importuri, asocieri, asimilări și interpretări (*interpretatio romană*), Dacia a devenit și ea locul de confluență a numeroase culte și credințe, aduse de militari și de coloniști *ex toto orbe romano*. Aceasta nu înseamnă că întreaga populație practica un superpoliteism închinându-se tuturor acestor zei, ci, după cum observă judicios Mihai Bărbulescu, că fiecare grup etnic sau profesional, fiecare individ chiar, putea „alege” din imensul panteon, pe baza afinităților electivă, un grup de zei în uz personal.

Comparând cele două repertorii divine, cel sistematizat de Odobescu și cel actual, se observă că, deși

datele și descoperirile arheologice existente la data respectivă erau extrem de reduse, Odobescu scapă din vedere doar grupurile divinităților microasiatice (Cybele și Attis, Men etc.) și nord-africane (Caelestis și Dii Mauri), în ce privește celelalte grupuri, chiar dacă nu le dezvoltă exhaustiv, el le nominalizează prin divinitățile cele mai reprezentative. Vom reconstitui în continuare, survolând întreaga operă arheologică a lui Odobescu, tabloul cultelor religioase din Dacia romană și postromană (sec. II-VI) asupra cărora se oprește savantul român.

1. Cultul lui Mithra

Misterele lui Mithra, importate în imperiul roman în primele secole ale mileniului I, sunt, alături de zurvanism și maniheism, unul din sincretismele de tip dualist care au luat naștere în Persia pe fondul religiei lui Zoroastru. În cadrul înfruntării dintre două principii divine, binele și răul, lumina și întunericul, Mithra este un erou sau zeu solar care asigură victoria luminii. La incitația lui Sol, cu care ajunge să se confunde printr-o *solificație*, Mithra sacrifică marele Taur cosmic, determinând astfel apocalipsa și renașterea universului, apoi se înalță în cer la un banchet divin. Misterele sale sunt construite pe ideea de regenerare a inițiatului. Ele se desfășoară într-un templu subteran, *mithraeum*, ce amintește de stânca (peștera) în care se naște zeul. Unul din rituri constă în jertfirea unui taur pe un altar special, astfel încât inițiatul, aflat dedesubt, să fie scăldat în sângele sacrificial. Inițierea cuprinde șapte grade (Corb, Soție, Soldat, Leu, Persan, Soare și Tată), corespunzând probabil celor șapte ceruri planetare prin care are loc anabaza la ospățul divin. Pregătind mystul pentru o viață de luptă cu forțele întunericului, misterele au un aspect războinic, sobru și auster, ceea ce explică succesul lor în rândul militarilor⁶. Legiunile romane au fost cele care au adus cultul în Dacia, după cum observă Odobescu în *Istoria arheologiei*⁷, în articolul de sinteză *Antichitățile județului Romanaț*, Odobescu publică un raport al lui Mihalache Ghica despre descoperirea unui *mithraeum* la Slăveni în 1837, în care au

fost găsite basoreliefuri cu scene simbolice și vase de cult, o mică statueta, o tăbliță votivă cu inscripția SOLIS INVICTO MITHRAE („închinat lui Mithra, soarele neînvins”), și un altar cu inscripția ARA SOLIS („închinat soarelui”). (Din păcate, templul a fost distrus din cauza lipsei de profesionalism a săpătorilor, iar colecția de obiecte s-a pierdut, raportul fiind tot ce a mai rămas.) Pornind de la acest raport, Odobescu prezintă iconografia specifică cultului, referitoare la „sacrificarea taurului de către tânărul zeu care este reprezentat în costum oriental sau dacic și este înconjurat de accesorii ale cultului oriental: soarele răsărind și apunând, luna, *bonipueri Phosphori*, corbul sau bufnița, scorpionul, șarpele, câinele etc”. 9 Este improbabilă ipoteza unui sincretism dacic, astfel încât îmbrăcămintea lui Mithra, cu bonetă frigiană, trebuie considerată drept pur orientală; de asemenea, cei doi purtători de torțe, pe care Odobescu, pe urma lui Ghica, îi interpretează greșit drept Lucifer și Hesperus din cultul zeului sirian Azizos¹⁰, sunt dadophorii Cautes și Cautopates. În schimb, animalele simbolice sunt corect identificate, chiar dacă interpretarea zodiacală (taurul, scorpionul, soarele, luna, steaua câinelui) dată lor de Ghica a fost relativizată astăzi, în totul, Odobescu are dreptate să așeze cultul mithraic pe primul loc”, arheologia românească contemporană înregistrând 140 de basoreliefuri, 85 de inscripții, 15 statui¹² și, în ansamblu, 280 de monumente, inscripții și reprezentări plastice ale sale¹³.

2. Cultul D i unei

Dintre toate divinitățile panteonului greco-latin, Odobescu se oprește, în mod semnificativ, asupra Dianei, făcând referire la un basorelief al zeiței aflat la Muzeul Național de Antichități; în alte locuri, citează un fragment de statuie și o monedă¹⁴. Inventarele actuale dovedesc într-adevăr că, după Jupiter Optimus Maximus, Diana este cea mai bine reprezentată în inscripții și descoperiri arheologice¹⁵. Or, dacă pentru Jupiter numărul mare de atestări se explică prin poziția privilegiată pe care stăpânul

Olimpului o deținea în religia romană, în cazul Diane este nevoie de un factor suplimentar care să motiveze devoțiunea. Se presupune că ea preia, în *interpretatio romană*, atributele unei divinități trace¹⁶ a pădurii sau ale unei divinități celtice¹⁷. Trăsăturile care permit această asimilare au un aspect arhaic și par a ține de fondul comun indo-european, sau chiar de substratul neolitic. Potnia Theron, Stăpână a tuturor viețuitoarelor sălbatice, Artemis era la origine patroana clanurilor totemice, căreia i se ofereau în holocaust animale, păsări sau plante totemice vii, sacrificiu care a supraviețuit până în epoca clasică, la Patras. Transmiterea funcției sacerdotale se făcea printr-un ritual ordalie, în care marele preot, deghizat în animalul totemic, era înfruntat și sfâșiat de succesorul său¹⁸, ca în mitul lui Acteon, transformat în cerb, sau în riturile de succesiune de la templul Diane de la Nemi analizate de James Frazer¹⁹. Ceremoniile de inițiere aveau un caracter orgiastic, zeița inducând participanților hieromania²⁰, dar se deosebeau de cele ale lui Dionysos fiindcă presupuneau castitatea sexuală²¹, atât pentru grupurile de femei, cât și pentru cele de bărbați (cum este cazul sectei „artemisiace” a lui Hipolit). Or, cu mult înaintea venirii romanilor, grecii regăseau o Artemis în Chersonesul tauric, adică în Scitia, și atribuiau zeiței, ca și fratelui ei, Apollo, legături cu nordica Hiperboree. Cam acesta trebuie să fi fost și profilul zeiței geto-dace (Bendis? ²²), sau celtice, preluate în imaginea Diane romane, din moment ce, în folclorul nostru, Sancta Diana (Sânzi-ana), zeiță lunară (zână), provoacă dianatismul, adică îi face pe oameni dianatici (zănateci) ²³. Diana, „zeița cu trei forme” de care vorbește Odobescu, este rezultatul unui sincretism anterior importului ei în Dacia, în anastomoză nu intră însă Diana-Artemis-Hecate, cum spune grăbit autorul *Tezaurului de la Pietroasa*, ci Artemis, zeița sălbăticiunilor și a vânătorii, Selene, zeița lunii și a feminității, și Persefona, zeița peste morții din Hades, toate trei asimilate triplei Hecate, zeița preindoeuropeană a forțelor htoniene malefice și a vrăjitoriei. Această triplă zeiță intră

în sincretism cu Diana romană și ea va fi regăsită în basoreliefurile și statuile de cult din Dacia romanizată²⁴.

3. Culte traco-moeso-dacice

Deosebit de inspirat se arată Odobescu atunci când prezintă cultul Cavalerilor danubieni. Deși nu avea cunoștință decât de patru reprezentări, în timp ce astăzi s-a ajuns la peste două sute de descoperiri, el intuiește că este vorba de un fenomen religios autonom, distingându-l, spre exemplu, de cultul mithraic (cu care are în comun anumite elemente iconografice. Datorită faptului că reliefurile descoperite sunt de obicei de dimensiuni mici, că de pe ele lipsesc inscripțiile votive, precum și numele dedicanților, că sunt lucrate în plumb saturnian, metal preferat al magilor, Franz Cumont a presupus că aceste tăblițe sunt medalioane și amulete (<puXaKtfpia) cu caracter magic apotropaic, păstrate în casă sau depuse în mormânt, cu rolul de a proteja individul în timpul vieții și după moarte. Dumitru Tudor, care într-un studiu de referință²⁵ a și impus numele de „cavaleri danubieni”, demonstrează că este vorba de o religie organizată, mai exact de un cult de mistere. După modelul altor practici misterice (Mithra, Magna Mater, Sabazios, Cabiri), ea făcea apel la pronunțarea ceremonială a unor formule sacre (ta Xeyoueva), la prezentarea dramatică a unor obiecte (ta seucvueueva) și a unor imagini sacre (ta CTU – upo Xct), la explicarea unor scene de cult (ta opoieva) și la organizarea unui spectacol liturgic inspirat din mitul zeilor²⁶.

Mitul și conținutul inițierii poate fi parțial reconstituit din basoreliefurile păstrate, Odobescu dând o corectă lectură a imaginilor, în centrul reprezentărilor se află o zeiță, având de-o parte și cealaltă soarele și luna, sau două stele (luceferi). În fața ei se află un trepied delfic pe care e așezat un pește, în dreapta și în stânga se află doi călăreți îmbrăcați cu hlamidă și cu bonetă frigiană, ridicând brațul în semn de victorie. Caii lor, deasupra cărora se află câte un șarpe, mănâncă din palmele întinse ale zeiței. Sub copitele lor se află două trupuri prăbușite. Călăreții sunt

eroi solari, răsplătiți cu imortalitatea de către zeița morților și a profețiilor, pentru faptul de a fi învins forțele răului. Caii sunt animale funerare și solare, care îi ajută pe cavaleri în lupta cu dușmanii chthonieni și permit ascensiunea și *solificație*. Cavalerii danubieni sunt ghizi ai sufletelor spre imortalitatea astrală, inițiatul în mistere trecând printr-o moarte simbolică, reprezentată prin acoperirea sa de către cei doi zei cu o piele de berbec. Combătând alte ipoteze, Dumitru Tudor argumentează (inclusiv statistic) că misterele Cavalerilor danubieni sunt de origine daco-getă, confirmându-l în acest fel pe Odobescu, care vedea în ele un „cult local în întregime, care a fost preluat de coloniștii romani de la locuitori băștinași ai Daciei” 27. Este adevărat, istoriografia actuală preferă să păstreze o poziție mai prudentă, considerând Cavalerii danubieni niște divinități daco-moeso-tracice.

Istoria constituirii cultului Cavalerilor danubieni este însă mai complicată, stând în relație cu alte culte pe care Odobescu le pomeneste în alte studii, Cavalerul trac, Theos Megas (Marele Zeu, probabil zeul trac Dârzaslas?) și Misterele cabirice. Din lipsă de date suficiente, savantul român nu putea însă izola corect aceste divinități, suprapunându-le. Fără a folosi acest nume, care se va impune doar în secolul nostru, Odobescu vorbește despre Cavalerul trac în studiul *Artele în România în periodul preistoric*^{2*}, făcând presupunerea eronată că monedele pe care figurează motivul călărețului ar fi monedele geților. Cavalerul trac este un zeu care era adorat în Tracia (valea Măritei, munții Rodope etc.) și de unde s-a răspândit în cele două Moesii și de aici, odată cu cucerirea romană, în Dacia. Era o divinitate cu o vechime venerabilă care, în perioada romană, prin sincretism, a devenit zeu al naturii, al vieții, al vânătorii, al lumii subterane, cu atribute eschatologice. Pe modelul acestui cult au luat naștere, în spațiul balcanic din secolul al II-lea e.n., misterele Cavalerilor danubieni, care au ajuns la cea mai puternică dezvoltare pe teritoriile fostelor triburi geto-dacice, semn că aici exista un fond religios aniconic (în general religia

geto-dacă era aniconică, ceea ce explică sărăcia de informații arheologice), ce avea nevoie de un set de reprezentări pentru a se exprima. La început, au dominat reprezentările cu un singur cavaler; apoi, sub influența misterelor cabirice, sincretizate cu cultul dioscurilor, călărețul a fost reduplicat, dând naștere reprezentărilor cu doi cavaleri. Susținând ideea împrumuturilor făcute de cultul Cavalerilor danubieni din iconografia misterelor de la Samotrache, Odobes-cu arată că „nous avons recueilli dans la vallée du bas Danube, une série nombreuse de monuments grossiers ou sont sculptés, sur Pierre et sur métal, des cavaliers portant des bonnets phrygiens sur la tête, des *dracones* ou enseignes anguiformes et les doubles haches ou bipennes à la main, et foulant toujours sous les pieds de leurs chevaux un cadavre humain. En négligeant les accessoires nombreux qui accompagnent cette scène, nous ne saurions expliquer ces images que par un culte des deux Cabires, vainqueurs de leur troisième frère, culte qui, des rives orientales du Pont-Euxin, serait passé en Dacie” 2.

Religia cabirilor, divinitățile de la Samotrache, era într-adevăr cunoscută în cetățile grecești de pe țărmul Mării Negre, D.M. Pippidi publică spre exemplu o inscripție de la Istros în care este vorba de un preot al Marilor Zei³⁰. Construit în secolele V-IV î.e.n., sanctuarul de la Samotrache găzduia etapele succesive ale inițierii (*nur\aiq*, ertonteia și ospățul ritual) ³¹. Cabirii, la fel cu Dactilii, Curenții, Coribanții și Telchinii, erau preoți ai Marii Mame, zeiță frigiană din substratul egeean. Ca și în Misterele Eleusine, inițierea avea o dimensiune escatologică și soteriologică, cele patru divinități de la Samotrache, Axieros, Axiokersa, Axiokersos și Kadmilos fiind interpretate de greci ca identice lui Demeter, Persefona, Hades și Hermes³². Despre Cabiri se spune că erau trei frați, dintre care doi l-au omorât pe al treilea, moarte inițiativă, fără îndoială, motiv mitic care poate fi pus în legătură cu ocultarea inițiatului (cu pielea de berbec) de către Cavalerii danubieni și, poate, de ce nu, cu

tema mioritică. Pentru a ajunge în Colchida, în căutarea lânii de aur a berbecului magic al lui Hermes, argonauții, spune legenda, s-au inițiat la Samotrache în misterele Persefonei și ale slujitorilor ei, Cabirii, ce salvează navele de la naufragii. În această ipostază, de protectori ai călătoriilor maritime și de inițiatori în catabaze, Cabirii au intrat în sincretism cu o altă pereche divină, Dioscurii, frații apoteozați de Zeus și transformați în aștri. Sub această formă, Cabirii au ajuns pe țărmurile getice ale Mării Negre, influențând într-o oarecare măsură cultele locale. Pe baza unor asemenea similitudini sau împrumuturi, Odobescu confundă, în studiul *Capul de bou întrebuințat ca ornament simbolic în antichitate*, pe Theos Megas trac, divinitate provenind din substratul local, reprezentat ținând în mână un corn de băut, cu unul dintre Cabiri, numiți într-adevăr și ei Theoi Megaloi.

4. Cultul lui Isis în mod eronat, citând două statuete culturale ale zeiței Isis, Odobescu integrează divinitățile egiptene, feniciene și siriene în cultele gnostice. Dintre toate divinitățile egiptene, cei doi frați și soți, Isis și Osiris, au avut cea mai largă audiență în lumea greco-romană, stând la baza unor sincretisme spectaculoase. Dorind să creeze o religie acceptabilă în întreg spațiul elenistic, în secolul al III-lea î.e.n. Ptolemeu Soter îi însărcinase pe Manethon, un preot egiptean erudit, și pe Timotheos, unul din hierofanții din familia Eumolpizilor, care asigura sacerdoțiul la Eleusis, să aglutineze într-un profil unic divinitățile dominante din Grecia și Egipt. Teosofia orfico-pitagoreică elaborase, în figura lui Pan, sinteza lui Dionysos, soarele nocturn, chthonian, cu Apollo, soarele diurn, celest; Dionysos devine astfel zeu peste lumea morților și soț al Persefonei (sub numele de Liber și Libera, perechea infernală va fi preluată și de romani), în mod similar, în Egipt, teologii Noului Imperiu realizaseră sinteza lui Osiris, zeu al morților și soare subteran, cu Ra, soarele. Pe baza acestei similitudini între Dionysos-Apollo și Osiris-Ra, cei doi teologi l-au creat prin asimilare pe Sarapis (Serapis), al cărui cult se va prelungi în imperiul

roman.

Puterea de acreție a lui Isis a fost chiar și mai mare, zeița fiind asimilată lui Demeter și Persefona din misterele eleusinice, lui Pallas Atena, Afroditei și lui Venus, Herei, lui Artemis-Diana, ca zeiță a lunii, a virginității și a morților, lui Hecate, ca mare vrăjitoare, sau Marii zeițe Cybele-Rhea etc³⁴. Riturile ei de mistere, conduse de o clasă specializată de preoți, constau într-un scenariu dramatic care reproducea traseul mistic străbătut de suflet la moarte. După spusele voalate ale lui Apuleius, mystul coboară până la hotarele morții, trece pragul Proserpinei, vede soarele strălucind cu o lumină orbitoare în mijlocul nopții, îi contemplă pe zei în față și îi adoră de aproape, apoi revine în lumea viilor trecând prin toate elementele³⁵. Ca urmare a inițierii, el este îmbrăcat în douăsprezece stole sacerdotale, reprezentând cele douăsprezece constelații ale zodiacului, semn că, sub influența misticii neopitagoreice, teologia isiacă concepea Hadesul ca un ținut astral, și nu ca unul subteran.

Înainte de a continua cu discuția asupra gnozei și a creștinismului, aruncând o privire retrospectivă asupra cultelor „păgâne” inventariate de Odobescu, se observă că toate sunt religii de mistere: Mithra, Isis și Sarapis, Cavalerii danubieni, chiar și Diana orgiastică. Este oare o întâmplare că savantul român nu simte nevoia să citeze divinitățile religiei clasice, oficiale, nici chiar pe Jupiter Optimus Maximus, sau e vorba de o preferință neexprimată conștient pentru fenomene religioase care permit o participare emotivă, empatetică? (Mă gândesc la celălalt mare erudit contemporan lui Odobescu, Hașdeu, care, în ultima parte a vieții, după moartea Iuliei, s-a interesat de fenomenele de mediumnitate și spiritism.) Sau avem de-a face din partea sa cu o concluzie rămasă la nivel subliminal și, deci, neformulată științific, și anume aceea că în Dacia, după reformarea politeismului clasic indo-european de către Zamolxe³⁶, sensibilitatea religioasă se orientase spre inițierile letale și cata-batice, aniconice, și că acest orizont de așteptare a determinat asimilarea cu

predominanță din oferta religioasă romană a divinităților de tip misteric?

5. Gnoza și creștinismul

Odobescu se arată fascinat de talismanele și amuletele (*gemmae abraxae*) gnostice descoperite în Dacia. Acestora, arheologia contemporană le-a adăugat descoperiri mai complexe, cum este mormântul de rit iudeo-gnostic de la Dierna, în care, alături de alte obiecte rituale, se află și plăcuțe magice de aur, cu texte grecești, sabeene sau latine, cu rol probabil apotropaic, psihopomp și de protecție a mormântului prin blestem (*defixionis tabella*) 31. Este interesant faptul că, dintre toate sectele gnostice, cea mai bine reprezentată este cea basilidiană, înaintea altor școli cu o răspândire mai mare, cum sunt cele ale lui Valentin, Marcion sau Mani. Situația se explică prin regimul diferit pe care aceste secte îl aveau în viața religioasă a imperiului: în timp ce cultele orientale „păgâne” erau acceptate și difuzate ca religie oficială, cele iudeo-creștine și gnostice tăceau subiectul persecuțiilor. Fără sprijin oficial, misionarii întâlneau mult mai mari dificultăți în a pătrunde și, cu atât mai mult, în a întemeia comunități și biserici gnostice în provinciile mai depărtate, în acest condiții este explicabil de ce mistica gnostică ajungea aici în forme sincretice, îmbinând magia și rituri soteriologice, și de ce nu există obiecte „liturgice” și monumentale.

Teologia lui Basilide alcătuiește cel mai complex și stufos sistem gnostic. O divinitate originară, supracategorială, apofatică, „Dumnezeu care nu există”, creează totul printr-o panspermie universală, din care iau naștere trei „filialități”, spiritul, sufletul și trupul creației. Prima filialitate, Fiul lui Dumnezeu, locuiește lumea hipercosmică; a doua filialitate, Duhul (Pneuma) sfânt, formează o barieră animică între hipercosmos și cosmos; a treia filialitate dă naștere cosmosului material. Acesta din urmă apare în felul următor: din sămânța celei de-a treia filialități ia naștere Primul arhonte, care va forma Ogdoada, al optulea cer (cerul stelelor fixe); apoi ia

naștere Al doilea arhonte, care va forma Hebdomada, cele șapte sfere planetare; apoi se degajă eterul, care separă lumea astrală de cea terestră; apoi aerul și, în sfârșit, apele și pământul. Tendința teleologică a filialităților este de a se înălța spre Dumnezeu care nu există, dar cea de-a treia filialitate nu poate face aceasta decât purificându-se de chingile materiei care o țin legată în lumea arhonților. Din condiția celei de-a treia filialități se împărtășesc și oamenii, făpturi pneumatice, care sunt însă sortite să transmigreze din trup în trup și să nu se poată înălța în absența revelației gnostice și a vieții ascetice cerute de aceasta. Tehnicile și formulele cathartice au în vedere transcenderea a nu mai puțin de 365 de „cercuri” care țin spiritul uman prizonier³⁸. Abrașax, sau Abraxas, ale cărui litere, însumate aritmic, dau totalul de 365, este un zeu cu aspect compozit care, după un model probabil caldean, simbolizează întreaga structură astrală, totalitatea sferelor, Eonul, marele an cosmic. Este o făptură teriomorfă cu trunchi și brațe de om, cu cap de cocoș (indicând caracterul solar, precum cel al lui Phanes orfic), cu șerpi în loc de picioare (indicând caracterul chthonian, ca giganzii sau ca zeul orfic Kronos), cu un bici în mâna dreaptă (care trimite la caleașca solară) și cu un scut în mâna stângă (prin care este identificat lui la o Iahve, din Vechiul Testament) ³⁹. Figura acestei divinități panteiste, asemănătoare lui Aion mithraic (zeu cu corp uman, cap de leu, aripi de vultur, înconjurat de un șarpe), este desenată pe amuletele Abrașax⁴⁰, pentru a facilita magic purificarea în vederea dobândirii condiției pneumatice.

Aceste culte gnostice, în iconografia cărora șarpele apărea ca „emblemă a eternității” - basilidieni, ofiți, naaseeni etc. Pe care Odobescu le grupează eronat sub semnul unei singure secte, cea a lui Basilide⁴¹) - au făcut o concurență periculoasă creștinismului primitiv din spațiul nord-dunărean: „Eu înclin să cred că în țările noastre creștinismul a trebuit să ducă o luptă mai aprigă cu această din ultimă fază a păgânismului decât în apus, luptă care poate că a durat până la așezarea slavilor pe

malurile Dunării inferioare, într-adevăr, în Dacia vestigiile creștinismului primitiv sunt mai puține decât cele ale cultelor gnostice, iar acele câteva date care se referă la introducerea creștinismului privesc mai degrabă creștinarea popoarelor barbare (goții - Ulfilas, slavii - Chirii și Metodiu) decât pe cea a coloniilor romane” 42. Din perspectiva istoriografiei actuale, ideea confruntării creștinismului cu gnoza în Dacia romană este improbabilă. Sectele (ofiți, pereți, barbelo-gnostici, naaseeni, cainiți, sethieni) și școlile gnostice (Simon, Basilide, Valentin, Marcion) au funcționat, într-adevăr, ca explicații alternative la interpretarea creștină, iar biserica, în special după adoptarea de către Constantin a creștinismului ca religie oficială a imperiului, a dus o luptă îndârjită pentru limitarea răspândirii și apoi eradicarea lor. În Dacia romană, însă, creștinismul nu a pătruns ca religie oficială, ci prin importuri întâmplătoare, chiar ilicite, și nu a avut deci de luptat în mod special cu sectele gnostice, ci cu persecuția oficială. Odobescu avea cunoștință de această situație, deoarece reproduce un raport arheologic al lui Cezar Bolliac în care se publică un mormânt daco-roman de rit cripto-creștin: „Semnul crucii la căpătâi vădește că femeia a fost creștină și ascunderea acestei cruci vădește că creștinismul era prigonit; era periodul prigonirii a șasea, care a fost sub Septimiu Sever; mormântul și celelalte vădesc că femeia a fost dintr-o clasă superioară a societății, din care se poate trage că creștinismul era prin Dacia pre la începutul secolului al treilea, adică cu un secol până să nu-l impună Constantin Daciei” 43. Totuși, mărturiile asupra creștinismului din perioada romană sunt puține, fiind vorba cel mai adesea de creștini izolați veniți din orient, și mai puțin de localnici convertiți pe teritoriul Daciei⁴⁴. În aceste condiții, este greu de vorbit de o înfruntare între credințe; cel mult se poate accepta ideea unei concurențe „libere” între ele, din care sincretismul magico-mistic de tip gnostic pare să iasă avantajat.

Aceasta este adevărat însă numai pentru secolele al II-lea și al III-lea, deoarece pentru perioada postromană

dovezile arheologice tot mai bogate ale creștinismului la daco-români⁴⁵ infirmă presupunerea lui Odobescu în ce privește predominanța gnozei. În secolul al IV-lea, când, după câteva decenii de colaps, Constantinopolul reia legăturile cu fosta provincie Dacia, creștinismul devenea și el religia oficială a imperiului, căpătând sprijinul statului. Astfel încât, dacă ideea unei creștinări timpurii, în timpul stăpânirii romane, este greu de susținut⁴⁶, aceasta trebuie să fi avut în schimb loc în perioada postromană de până la sosirea slavilor (secolele IV-VI). Coroborând dovezile arheologice, Mihail Macrea ajunge la concluzia că creștinarea efectivă a populației daco-romane a avut loc în secolul al IV-lea⁴⁷, prin activitatea misionarilor veniți din dreapta Dunării. Un astfel de misionar a fost Niceta, episcopul Remesianeii, în care V. Pârvan, C.C. Giurescu și alții au văzut, în mod eronat totuși, pe „apostolul nostru național” ⁴⁸, în orice caz, există mărturii asupra mai multor misionari care propovăduiau în rândul localnicilor și al migratorilor stabiliți în Dacia, persecutați și martirizați de către căpeteniile triburilor gote. Odobescu subliniază pe bună dreptate că *Tantagonisme et les persecutions entre les adora-teurs des faux dieux germaniques et les chrétiens commencerent de bonne heure. Il est certain que l'invasion des Goths trouva en Dacie des adeptes du Christ qui éprouverent bientôt les effets de l'intolerance des payens*” ⁴⁹, în acest sens putând fi citată o mărturie din *Acta sanctorum*: „Punându-le la cale iarăși o încercare, ca de obicei, de către goți, unii din băștinașii din acel sat, aducând jertfe zeilor, erau gata să jure înaintea prigonitorilor că nu este nimeni creștin în satul lor” ⁵⁰. Athanaric, regele vizigot căruia Odobescu îi atribuie tezaurul de la Pietroasa, a declanșat mai multe persecuții (348 - 349, 369 - 372) împotriva religiei creștine, care amenința nu numai „credința străbună” germanică, ci chiar organizarea lor militaro-tribală. Vizigoții creștinați (în variantă ariană) de Wulfila, episcop care a tradus Biblia în limba gotică, într-un alfabet runic îmbunătățit după alfabetul grec⁵¹, s-au rupt de sub

autoritatea regelui lor păgân și au trecut în sudul Dunării, în imperiu. Pentru a stăvili influența romană în rândul populației gotice și a celei autohtone au fost martirizați și preotul Sava „Gotul” 52, sau cei patru creștini de origine greco-microasiatică, Zotikos, Attalos, Kamasis, Philippos, îngropați în cripta unei biserici descoperită la Niculițel, lângă Isaccea⁵³. Activitatea apostolică a continuat și în rândul hunilor și al celorlalte popoare barbare, din secolul al cincilea păstrându-ni-se știri referitoare la un Theotimos „Scitul”, episcop al Tomisului, care a răspândit creștinismul printre huni. Epoca de creștinare a daco-romanilor acoperă prin urmare perioada postromană, în schimb nu poate fi prelungită până la creștinarea slavilor, deoarece fondul lexical creștin din limba română este de origine latină, și nu slavă⁵⁴.

După retragerea aureliană, tabloul vieții religioase din Dacia suferă o simplificare drastică. Majoritatea divinităților de sorginte străină, în special asiatică, dispar, fiind evident că ele nu se înrădăcinaseră în viața spirituală a provinciei și că existența lor depinsese de pietatea unor indivizi particulari, militari sau coloniști, unii aflați doar temporar în Dacia. Același lucru se întâmplă cu *diī consentes*, zeii panteonului clasic greco-latin, al căror cult, erodat iremediabil chiar în imperiu, pierde și suportul politico-material al instituției statului. Prin convertirea lui Constantin cel Mare, creștinismul, în schimb, capătă un sprijin instituțional care îi va permite să iradieze și să se impună și în fosta provincie, rămasă încă în sfera spirituală a imperiului. În aceste condiții, credințele din Dacia postromană, de la începutul perioadei migrațiilor, pot fi reduse schematic la patru clase. Prima este reprezentată de credințele de tip misteric, derivând din cultele de mistere celebrate în imperiu și grefate pe un substrat daco-geto-trac. Desigur, templele sunt distruse și obiectele accesorii ale inițierii dispar; de asemenea, profilul divinităților, Mithra, Diana-Hecate, Isis și Sarapis, Cabiri, Cavaler trac, Cavaleri danubieni, se estompează rapid. Supraviețuiește în schimb sensibilitatea pentru

eschatologie și „lumea de dincolo”, precum și anumite tehnici ascetice și soteriologice, legate de reclusiune și deprivare senzorială. După Constantin Daniel, numeroasele vetre de sihăstrie din țara noastră provin din misterele dace, sincretizate cu misterele dacoromâne și asimilate apoi în creștinism. „Acești sihaștri nu acceptau viața în obște organizată și voiau să trăiască izolați după propriile lor rânduieli. Ba chiar în obște, unii sihaștri de zideau în chiliile lor spre a fi cât mai izolați de lume. Această claustrare constituia’ fără îndoială o continuitate incontestabilă cu spiritualitatea discipolilor lui Zamolxe, de trăire însingurată” 55. Tot mai difuze și imprecise, aceste credințe se păstrează, uneori în aspecte aproape de nerecunoscut, în folclor.

A doua clasă o constituie creștinismul (concurat, la vizigoți și gepizi, de erezii precum arianismul) care, după cum am văzut, se generalizează tocmai în această perioadă prefeudală, de până la venirea slavilor. A treia clasă sunt credințele popoarelor germanice migratoare, de până la creștinarea lor. A patra clasă sunt credințelor migratorilor asiatici, în speță hunii și alte popoare turanice, credințe de natură în special șamanică.

6. Culte germanice în Dacia romană, divinitățile germanice apar doar sporadic, fiind aduse de militari de origine celtă sau germanică ajunși întâmplător în provincie, sau de localnici care au servit în legiunile de la Rin. Aceste divinități sunt cunoscute în *interpretatio romană*: Hercules Magusanus, Matres, Suleviae⁵⁶. În Dacia postromană, în schimb, triburile migratoare păgâne aduc întreg panteonul mitologiei germane, pe care încearcă, după cum am văzut, să-l impună și localnicilor, persecutându-i pe creștini. Odobescu citează surse ale creștinismului primitiv în care se povestește că „le grand judex des Visigoths Thervinges, Athanaric, ennemi acharne de la religion du Christ, faisait promener, sur des chars, les idoles de ses dieux, a travers les pays qu’il dominait sur la rive gauche du Danube, et qu’il punissait de mort tous ceux qui refusaient de les adorer” 57. Pe columna ridicată

în 404 de către Arcadius la Constantinopol pentru a sărbători victoria tatălui său, Teodosiu, asupra barbarilor din nord, pot fi văzute imaginile (ef5 coX, a) zeilor adorați de goții de la Dunăre, purtate pe trei cămile. Cele trei statuete (oava) primitiv lucrate, din trunchiuri fără brațe și picioare, doar cu capete bărboase, reprezintă triada teutonică sau scandinavă formată din Odin (Wodan sau Gutan), interpretat de romani drept Mercur, Donar (Thor), interpretat drept Hercule, și Zio (Tyr sau Saxnot), interpretat drept Marte. Aceste trei divinități, reprezentate în statui de metal, au fost adorate de popoarele germanice păgâne în tot Evul Mediu⁵⁸, ultimul templu al lui Odin, Thor și Freyr din Upsala fiind transformat într-o biserică creștină abia în anul 1161.

De altfel, Odobescu emite ipoteza că însuși tezaurul de la Pietroasa, în componența căruia nu intră arme sau obiecte funerare, constituia *le tresor* al unui templu închinat lui Odin, pe care Athanaric, în calitate de rege-sacerdot al cultului gotic, l-a îngropat în preajma lui 381, când ultimii vizigoți păgâni au trebuit să se refugieze în imperiu, sub presiunea invaziei hunilor. El presupune că vasele serveau ofrandelor sacre, obiectele de îmbrăcăminte țineau de recuzita regelui-preot, iar pe brățara (*armilla*) cu inscripție runică se făceau jurămintele solemne⁵⁹, în cele 16 figuri ce înconjoară mica statueta centrală de pe vasul (*patera*) din tezaur, Odobescu vede, împreună cu Charles de Linas, „Ies divinites de la Walhalla germanique, qui ont emprunte les formes, les vêtements et même certains attributs des dieux de la Grèce, tout en conservant plus d'un trait caractéristique de la mythologie des Goths” ⁶⁰. Iar în inscripția runică de pe brățară, după o analiză făcută cu multă acribie, el sfârșește prin a descifra o formulă de consacrare a Sciției (aici Dacia) fie lui Odin, fie chiar cuceritorilor ei goți⁶¹.

Cercetările ulterioare au modificat puțin concluziile lui Odobescu. Prin caracteristicile ornamentației, tezaurul pare a se situa într-o perioadă ceva mai târzie, și anume nu la sfârșitul secolului al IV-lea (fuga vizigoților lui Athanaric

din fața hunilor), ci la jumătatea secolului al V-lea (descompunerea regatului hunic după moartea lui Attila). El nu ar aparține deci vizigoților, ci unei alte familii a triburilor gotice, ostrogoților, incluși cu statutul de confederați în marele conglomerat etnic condus de huni⁶². De asemenea, nu există suficiente dovezi pentru a proba existența vreunui templu gotic în Dacia; mult mai probabilă este ipoteza că tezaurul a fost depus intenționat în pământ, ca ofrandă sacră adusă zeilor, practică destul de răspândită în lumea germanică. Piese ce îl alcătuiesc nu au fost deci folosite într-un cult propriu-zis, ci au fost acumulate în timp, din tributuri, jafuri sau din comenzile către atelierele locale. Astfel, *patera* ar proveni dintr-un templu din Asia Mică, din Antiochia, unde hunii făcuseră o incursiune la sfârșitul secolului al IV-lea; iconografia ei nu reprezintă divinitățile germanice, ci cortegiul misteric al Marii Zeițe Cybele, al cărei cult a cunoscut o scurtă resurrecție în timpul lui Iulian Apostatul⁶³, în sfârșit, inscripția runică nu a fost perfect descifrată nici astăzi, cele mai plauzibile lecturi fiind cea a lui R. Loewe, „Lui Jupiter al goților consacrat”, și cea a lui M. Izbănescu, „Al goților stăpân ereditar sacrosanct”.

7. Culte asiatice înainte de a fi asimilate și/sau creștinate, popoarele asiatice migratoare au adus în spațiul european propriile lor credințe. Cele mai ușor de cercetat arheologic sunt riturile funerare, grație prezenței a numeroase morminte princiare, construite ca niște movile „întrebuințate ca monumente comemorative ce se ridicau deasupra cadavrului unui șef de popoare, unui erou, sau chiar totalității luptătorilor căzuți într-o bătălie”⁶⁴. Alexandru Odobescu se oprește în mai mult rânduri asupra acestor kurgane (la noi, gorgane), impresionante atât prin bogăția tezaurilor îngropate odată cu căpetenia respectivă, cât și prin dimensiunile lor, cum ar fi kurganul scitic Kul-Oba (Muntele de aur) de lângă Kerchi, în Crimeea, având o boltă interioară de 12 metri înălțime și 7 metri în diametru. Fastul acestor morminte, în care mortul era îngropat călare, însoțit de numeroase arme, bijuterii,

obiecte casnice etc., se explică printr-o eschatologie de tip războinic, în care căpetenia suferea o eroizare ecvestră și își continua existența postmortem. „În chipul acesta, scrie Odobescu, explicând mormintele cu dom circular, li s-a hărăzit [morților], drept locuință vecinică, un spațiu mărginit carele însă, prin rotunjeala liniilor sale, atât în circuitul orizontal sau pieziș al pardoselilor și al pereților, cât și în boltirea verticală a tavanului, putea să dea morților iluziunea unui *microcosm*, într-însul ei păreau că-și prelungesc viața de veci într-o lume restrânsă, dar cercuită și ea printr-o roată, ca a zarei de pre pământ și subț un dom circular, ca însăși bolta cerului” 65. La noi în țară, o importantă grupare de kurgane ostrogotice de „rit hunic” a fost descoperită în zona Someșului (cele două morminte princiare de la Apahida, tezaurele de la Șimleul Silvaniei și de la Someșeni). Tot unui conducător de neam hunic (Ul din?), din preajma anului 400, îi aparține și mormântul de la Conțești, pe care, într-o primă fază, Odobescu îl plasează temporal destul de corect (sec. II-III). Mai apoi, crezând, printr-o confuzie, că din mormânt ar proveni și un manuscris pe hârtie de bumbac, pe care recunoaște primele versuri din *Dorge-ciodpa* (*Tăietorul de diamante*), unul din tratatele psihopompe din buddhismul tibetan, religie la care s-au convertit și mongolii ce aveau să invadeze Europa, autorul trage concluzia spectaculoasă, dar eronată, că „în malul de la Conțești a fost înmormântat de pe uzurile tradiționale ale popoarelor scitice și ale budismului, kaganul sau mârzacul [mongol], căruia i s-au pus în bolta-i funerară calul cu hamutul său, armele și podoabele-i cele prețioase, vasele adunate de dânsul în pradă și în fine sentințe și texturi liturgice, scrise în limba religiunii, cu litere albe pe fâșii de hârtie neagră” 66.

În sfârșit, în panorama religiilor din spațiul Daciei trebuie amintit un complex de credințe și rituri mult mai greu, dacă nu imposibil, de atribuit unei etnii anume: șamanismul. La data respectivă, Odobescu dispunea de informații absolut insuficiente asupra temei (chiar și astăzi, problema difuziei a rămas în bună măsură obscură),

astfel încât ipotezele sale, de obicei atât de temperate critic, devin fanteziste. Cercetând evoluția figurilor animaliere androcefale, el presupune, în mod hazardat, că acestea provin în spațiul european dintr-un fond „turanic” sau fino-uralo-siberian. Această seminție ar fi venit în Europa înaintea popoarelor indo-europene și ar fi fost împinsă de acestea în laturile vestice ale continentului, în felul acesta, bretonii ar aparține aceleiași „seminții brahicefale” cu popoarele siberiene, ceea ce ar explica înrudirile de bestiariu fantastic din mitologiile lor. „Credința lor în tot felul de genii mărunți, vicleni și răutăcioși:

gnomi, farfadeți, congoni, *loups-garoux* și fel de fel de strigoi, de stafii, de iesme, de vârcolaci locali, n-are ea, oare, aparențele spiritismului întreținut încă și azi de preoții șamani printre popoarele fineze și mongolice ale mai întregii Siberii: iacuți, ostiaci, tunguși, ceremiși, ciuvași, votiaci și alții?” 67 Este adevărat că difuziunea aproape universală a unor practici șamanice conduce la ipoteza că șamanismul era religia preistoriei, în acest sens putând fi interpretate, spre exemplu, picturile rupestre sau complexe de menhire și dolmene. Din substratul neolitic, credințele șamanice au fost preluate și integrate în religiile indo-europene, Mircea Eliade analizând mai multe figuri de zei sau magi din mitologiile celtică, germană, greacă, tracă, sau scitică care au trăsături șamanice⁶⁸. În epoca istorică, migrațiile continue dinspre Asia, de la sciți, turanici (huni, bulgari) până la fino-ugrici și unele triburi mongolice neconvertite la buddhism, au putut reînnoi fondul șamanic. Vrăjitoria curpoeană ar fi, în opinia unor cercetători mai recent⁶⁹, moștenitoarea practicilor șamanice, culpabilizate însă și satanizate de creștinism. Folclorul nostru păstrează și el uimitor de multe practici magice, făpturi fantastice (din cele citate de Odobescu) sau tipare narrative ce se încadrează în tipologia șamanismului.

Mircea Eliade definește șamanismul ca o tehnică a extazului. Sub influența unor plante halucinogene,

șamanul se decorporalizează și călătorește în zbor fie în lumea aceasta (pentru a regăsi un animal pierdut, o comoară ascunsă, pentru a-și spiona dușmanii și a-i ataca etc.), fie pe lumea cealaltă (unde spiritele strămoșilor îl sfârtecă, pentru ca, pornind de la schelet, să-i reconstituie un trup indestructibil). Există teorii etnopsihologice care, dezvoltând axioma filosofică a relativității cunoașterii (lumea ca reprezentarea noastră) și aplicând metodele fenomenologiei, explorează modul în care fiecare grup cultural își creează propria realitate. Plantele halucinogene utilizate în șamanism nu sunt simple modalități de a crea iluzii, ele sunt mijloace de a deregla percepția obișnuită și a deschide accesul la dimensiuni paralele ale lumii, excluse de viziunea rațională. Astfel, șamanul întâlnește „animale de putere” (cum sunt animalele fermecate din basme, albina, furnica, lupul, calul, care toate vorbesc), folosește „obiecte de putere” pentru a-și înfrunta dușmanii (năframa, peria, pieptenele din basme), cheamă spiritele izvoarelor, peșterilor, locurilor cu ajutorul unor instrumente vibrante speciale (*bull-roarer*), zboară purtat de un cal înaripat (sau o mătură, un covor, o pasăre), coboară prin gârliциul pământului pe un alt plan al realității, își câștigă drept aliați ființe spirituale non-organice cu forme monstruoase (Sfarmă-Piatră, Buzilă, Ochilă etc.), se transformă în corb, lup sau alte animale, se luptă cu alți vrăjitori sau cu duhuri (zmei, gheonoaie) care au răpit sufletul unui om (o fată de împărat), ce stă din cauza aceasta să moară, ajunge la stăpânii lumii celeilalte (un moșneag, o sfântă), care îl pun la încercări ciudate, răsplata fiind uneori dobândirea imortalității (apa vieții, mărlul de aur etc.).

Combătând, într-un articol plin de vervă ironică, afirmația lui Bolliac că tracii ar fi practicat fumatul¹⁷⁰, Odobescu face un erudit excurs prin izvoarele antice care atestă practica șamanică a inhalării de fum halucinogen de către popoarele din nordul și vestul Pontului Euxin. Herodot relatează că „masageții descoperiseră un copac ale cărui fructe ei le aruncau pe jărlatic, stând cu grămada

adunați împrejurul focului și din fumul ce se înălța, și pe care-l miroseau, ei se îmbătau, precum grecii din vin”; același Herodot spune că „sciții, intrând sub niște acoperișuri de pâslă, pun sămânță de cânepă pe pietre roșite în foc; și când acea sămânță începe a arde, ea răspândește un fum mai tare decât aburul băilor din Grecia; și sciții, amețiți de acea abureală, se pun pe urlete”; Pomponiu Mela afirmă că „locuitorii Traciei nu cunoșteau uzul vinului, ci că, mâncând ei se așezau împrejurul focului, aruncau pe jăratnic niște semințe și prin mirosul lor deșteptau într-înșii o veselie analogă cu a beției”; Strabon îi numește pe locuitorii Moesiei „capnobatai” (cei care merg în fum? cei care călătoresc cu ajutorul fumului?); Plutarh arată că, folosind mugurii unei plante asemănătoare cu șovârful, tracii „se îmbată și pică într-un somn adânc”; iar Pliniu cel bătrân amintește că barbarii din nord inhalau fumul unei plante, săbiuța, pentru a-și spori puterile.⁷¹ În fond, cam același este materialul antic pe care Carlo Ginzburg își întemeiează ipoteza că șamanismul a fost adus în Europa de popoarele scitice.

Încheiem această panoramă cu observația că secolele de la sfârșitul antichității și începutul perioadei barbare, cât a durat influența romană asupra Daciei, au transformat radical profilul spiritual al acestei zone. Religia abstrasă a dacilor, rămasă în bună măsură și astăzi în penumbră pentru noi, a fost dislocată sau înecată de revărsarea de culte aduse de imperiu și, mai apoi, de populațiile migratoare. Protoromânii s-au format în acest *humus* cultural extraordinar de bogat. Iar dacă creștinismul s-a impus destul de curând și în fosta provincie geto-dacă, astfel încât se poate spune că românii s-au născut creștini, nu este mai puțin adevărat că ei au un „inconștient încărcat”, că sunt moștenitorii unei culturi religioase efervescente, cu numeroase latențe creatoare.

Evl Mediu românesc nu poate fi înțeles în afara unui asemenea (sumar) tablou al culturilor de la sfârșitul antichității și din perioada migrațiilor, lucru perfect

adevărat și pentru civilizația occidentală. Creștinismul, devenit religie oficială, identificat deci unui supraeu colectiv, se construiește pe un fundal de adâncime alcătuit din toate credințele și riturile păgâne, pe care le reprimă, sau, în cel mai bun caz, le asimilează, prin *interpretatio*. Ceea ce deosebește însă Evul Mediu răsăritean de cel apusean este faptul că, în apus, cultura păgână este o cultură *refulată* de creștinism, în timp ce în răsărit cultura păgână este doar o cultură *uitată*, în imperiu, atât cultele păgâne, cât și creștinismul, devenit religie de stat, au avut parte de o bază logistică și administrativă, deci o latură instituțională. După retragerea romană și de-a lungul migrațiilor, populația proto-română a fost lipsită de structuri politico-administrative proprii, fiind mereu la limita aculturației. Biserica creștină, radiind asupra fostei provinciei Dacia dinspre Bizanț, nu a avut, deci, de înfruntat caste preotești, rețele de temple, școli, biserici sau secte eretice, adică tot ceea ce constituie substratul socio-material al unei mișcări religioase. Vechile culte, lipsite de suport liturgic, erau treptat uitate, iar creștinismul, beneficiind de prestigiul și sprijinul misionar al marilor centre de iradiere culturală, s-a impus oarecum de la sine, într-o mișcare generală de convertire a Europei. Neavând a înfrunta o ideologie religioasă bine organizată teoretic și cultural, ci doar reminiscentele fabulatorii ale vechilor credințe, el nu a suferit, în părțile noastre, o cristalizare accentuată, provocată de nevoia de delimitare prin opoziție și contrast. Cred că aceasta este explicația pentru ceea ce Mircea Eliade numește „creștinism cosmic”. Nu este vorba de o variantă (sau erezie) panteistă a creștinismului, ci doar de un creștinism mai puțin cristalizat, care tolera fără probleme micile erezii și superstiții mai mult sau mai puțin informale ale populației. Pentru a deveni cu adevărat o amenințare, o erezie trebuie să găsească un „canal” instituțional de difuzare, lucru pe care îl face de obicei parazitând și deturnând, pe anumite segmente, însăși rețeaua bisericească; așa se explică de ce, să spunem, bogomilismul, una din cele mai mari erezii

din zona răsăriteană, nu s-a extins la nord de Dunăre, grefându-se doar pe provinciile imperiului bizantin.

În lipsa unei structuri politico-administrative, vechile culte au fost treptat uitate, iar noile erezii nu au putut prinde rădăcini. În schimb, temele rituale și imagistica lor fabuloasă, oarecum desacralizate în lipsa suportului liturgic, deci făcute „aseptice” din perspectiva bisericii creștine, au putut fi preluate de imaginarul colectiv, în răsărit nu a existat o „mare cenzură a imaginarii” precum în apus, unde, într-o mișcare conjugată, reforma și contrareforma au pornit ofensiva împotriva gândirii magice și păgâne reemergente în Renaștere, într-o adevărată înfruntare teoretică și culturală, într-o coabitare relativ pașnică cu biserica, cultura noastră populară a devenit moștenitorul și depozitarul amintirilor pe jumătate uitate ale credințelor păgâne și eretice. De aceea, nu aș vedea în folclor un fenomen de creație colectivă spontană, ci mai degrabă un fel de memorie tot mai palidă a unor mituri și ideologii religioase care, prin dispariția instituțiilor-suport, și-au pierd tot mai mult limpezimea imagistică, ritualică și conceptuală inițială.

Note:

1. Pentru rolul jucat de Al. Odobescu în constituirea arheologiei românești, vezi L. Boia, *Evoluția istoriografiei române*, București, 1976, p. 228; Alexandru Avram, „Studiu introductiv” la Alexandru Odobescu, Opere, vol. V, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1989, p. 5 – 47.

2. „Artele în România în periodul preistoric”, în Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, București, Cugetarea – Oeorgescu Delafras, p. 302 – 303.

3. Preistoria a fost restrânsă la epoca pietrei și, în cadrul acesteia, alături de fazele invocate de Odobescu, ale pietrei cioplite și a celei șlefuite (paleolitic și neolitic), a fost definit mezoliticul.

4. „Pannonia es Dacia regeszeti erdekei” („Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei”), în Alexandru Odobescu, Opere, vol. V, p. 357 – 362.

5. Mihai Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, 131-138.
6. Franz Cumont, *The Mysteries of Mithra*, New York, Dover Publications Inc., 1956; Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 313 - 320.
7. Al. Odobescu, *Opere Complete*, vol. IV, *Istoria arheologiei*, București, Ed. Minerva, 1919, p. 297 - 298.
8. În *Opere*, vol. V, p. 110, 145.
9. „Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei”, p. 361.
10. Silviu Sanie, *Culte orientale în Dacia romană. Cultele siriene și palmiriene*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 117 - 122.
11. Aceasta va fi și părerea unuia dintre cei mai mari specialiști în cultul mithraic, Franz Cumont, care observă că „whereas one cannot find in Dacia, so far as I know, the slightest vestige of a Christian community, from the fortress Szamos Ujvar to the northern frontier and as far as Romula in Wallachia, multitude of inscriptions, of sculptures, and of altars which have escaped the destructions of mithraeums have been found”. Op. cit., p. 45 - 46.
12. Alexandru Avram, în *Note la Alexandru Odobescu, Opere*, vol. V, p. 442.
13. M.J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae*, I, 1956, p. 271-333, apud Mihai Bărbulescu, op. cit., p. 134.
14. „Antichitățile județului Romanați”. p. 151-152, respectiv 169.
15. Mihai Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, p. 131. Pentru catalogul descoperirilor arheologice care o privesc pe zeiță, Mihai Bărbulescu, „Der Dianakult im Römischen Dazien”, în *Dacia, Revue d'archéologie et d'histoire ancienne*, nr. XVI, 1972, p. 203 - 223.
16. Mihail Macrea, „Cultul lui Sabasius la Apulurn și în Dacia”, în *De la Burebista la Dacia postromană. Repere*

pentru o permanență istorică, Cluj-Napoca. Ed. Dacia, 1978, p. 108.

17. Carlo Giuzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*. Iași, Ed. Polirom, 1996, p. 111.

18. Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 102 - 103.

19. James George Frazer, *Creanga de aur*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1980, p. 8 - 29.

20. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, p. 293 - 294.

21. Walter F. Otto, *Zei Greciei. Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, București, Ed. Humanitas, 1995, p. 88 - 95.

22. Gh. Mușu, „Bendis, zeița lunii”, în *Din mitologia tracilor*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 49 - 50, volum care altfel trebuie citit cu mare precauție.

23. Eugen Lozovan, *Dacia sacra*, Ediție îngrijită și repere biografice de I. Oprea, Traducere din limbile engleză și franceză de M. Popescu, București, Ed. Saeculum I.O., 1998, p. 27.

24. Alexandru Avram, în *Note la Alexandru Odobescu*, Opere, vol. V, p. 442.

25. D. Tudor, *I Cavalier! danubiani*, Roma, 1937.

26. D. Tudor, „Discussioni intorno al culto dei cavalieri danubiani”, în *Dacia*, nr. V, 1961, p. 317 - 343.

27. „Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei”, p. 361.

28. În *Opere alese*, vol. II, p. 317 - 318.

29. Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 378.

30. D.M. Pippidi, „Inscriptions d'Istros. Decret inedit du II^e siècle”, în *Dacia*, nr. V, 1961, p. 313 - 315.

31. Susan Guettel Cole, *Theoi Megaloi: The Cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden, E.J. Brill, 1984, p. 1 - 25.

32. C. Kerenyi, *The Gods of the Greeks*, Thames and Hudson, 1951, p. 86 - 87.

33. În Opere, vol. V, p. 324.

34. R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, New York, Cornell University Press, p. 22.

35. Lucius Apuleius, Măgarul *de aur. Metamorfoze*, București, Editura pentru literatură și artă, 1958, p. 281.

36. Mircea Eliade, op. cit., vol. II, p. 172 - 176.

37. Mihai Bărbulescu, op. cit., pag. 138.

38. H. Leisegang, *La Gnose*, Paris, Payot, 1971, p. 152 - 176.

39. Gilles Quispel, în *Gnosis. Festschrift für Hans Jonas*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, p. 499 - 500.

40. „[...] figuri ciudat îmbinate, scrie Odobescu, precum trupuri omenеști cu capete de cocoș sau de leu și cu șerpi în loc de picioare; tot pe ele se văd și felurite inscripțiuni grece, ebraice ori siriace, dintre care cele mai clare sunt cuvintele «Abraxas, la o Hnoufis, Sabaoth» și altele”. „Istoria arheologiei”, în *Opere complete*, vol. IV, p. 326.

41. *Ibidem*.

42. „Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei”, p. 361-362.

43. „Antichitățile județului Romanați”, în Opere, vol. V, p. 168 - 169.

44. Pentru aportul creștin ne-latin și ne-elen al daco-sciților convertiți, vezi Eugen Lozovan, op. cit., cap. „Dacia sacra”.

45. N. Gudea, I. Ghiurco, *Din istoria creștinismului la români. Mărturii arheologice*, Oradea, 1988.

46. Vezi discuția lui D.M. Pippidi asupra „Izvoarelor creștinismului daco-roman”, în *Contribuții la istoria veche a României*, București, Editura Științifică, 1967, p. 481-496.

47. Mihail Macrea, „À-propos de quelques découvertes chrétiennes en Dacie”, în op. cit., 203 - 227.

48. „Creștinismul a fost cunoscut în Dacia încă din timpul dominațiunii romane; convertirea în masă însă a populațiunii daco-romane din stânga Dunării s-a făcut între

350 și 450, cu ajutorul misionarilor, dintre care cel mai însemnat este Niceta din Remesiana". C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, București, 1935, p. 197. Vezi însă contraargumentele în privința activității misionare a lui Niceta în stânga Dunării aduse de D.M. Pippidi, „Niceta din Remesiana și originile creștinismului daco-roman”, în op. cit., p. 497 – 516.

49. *Opere*, vol. IV p. 512.

50. S. Dolinescu-Ferche, „On socio-economic relations between natives and hunns at the lower Danube”, în *Relations between the autochthonous populations on the territory of România*, București, 1975, p. 92.

51. Pe care Odobescu îl prezintă mai pe larg în *Tezaurul de la Pietroasa*, în *Opere*, vol. IV, p. 467, 471 etc., unde discută inscripția runică de pe brățara (*armilld*) de aur din Tezaur

52. Despre care se spune în *Acta Sanctorum* că a fost înecat în apele râului Musaios, pe care Odobescu îl identifică după toate probabilitățile corect drept râul Buzău, în *ibidem*, p. 512.

53. Mircea Babeș, în *Note la ibidem*, p. 968.

54. Alexandru Avram, comentariile din *Note la Alexandru Odobescu*, *Opere*, vol. V, p. 361.

55. Constantin Daniel, „Zamolxis, ucenicii săi și claustrarea”, în *Luceafărul*, nr. 6 – 7/1984, p. 8.

56. Vezi Mihail Macrea, *Culte germanice în Dacia*, Cluj, Tip. Cartea Românească, 1947.

57. *Tezaurul de la Pietroasa*, p. 512.

58. Odobescu citează din Vita Sancti Galii de Walafrid cum sfântul Colomban a găsit, în 612, într-o localitate pe malul lacului Constant: „Tres imagines aereas et dauratas superstițiosa gentilitas ibi colebat, quibus magis quam creatori mundi vota reddenda credebat”, în *ibidem*, p. 733.

59. *Ibidem*, p. 731-734.

60. *Ibidem*, p. 639.

61. *Ibidem*, p. 496. Pentru tradiția personificărilor alegorice ale Daciei cucerite de romani, vezi Mihail

Macrea, „Personificările Daciei în arta și pe monedele romane”, în op. cit., p. 158 – 166.

62. Radu Harhoiu, „Tezaurul de la Pietroasa în lumina noilor cercetări”, în *Tezaurul de la Pietroasa*, ed. cit., 1030 – 1035.

63. Mircea Babeș, *Note la ibidem*, p. 972 – 973.

64. Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, p. 312 – 313.

65. „Ateneul român și clădirile antice cu dom circular”, în *Opere*, voi V, p. 277, respectiv 275 – 276.

66. „Istoria arheologiei”, p. 304 – 309.

67. „Heraldica națională. Patrupedele androcefale figurate în monumente și originea lor”, în *Opere*, vol. V, p. 339 – 340.

68. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1974.

69. Carlo Ginzburg, *I benandanti*, Torino, 1966; *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, susținut de Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Ed. Nemira, 1994, p. 63 – 76.

70. „Relațiunea” lui Cezar Bolliac este reprodusă de Odobescu în „Antichitățile județului Romanați”, p. 193.

71. „Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice, de un om care nu fumează”, în *Opere alese*, vol. II, p. 324 – 327.

VISUL BAROC – SIMBOL AL COLAPSULUI ONTOLOGIC

1. Scurtă biografie a visului

Visul este una din temele care a însoțit cultura umană încă de la apariția acesteia. De-a lungul timpului, el a fost înțeles și utilizat în cele mai diverse moduri, fiind integrat și adaptat viziunii despre lume a civilizației respective. Cum se întâmplă cu orice arhetip longeviv, accepțiunile date visului pot fi grupate în trei mari categorii. Cea mai veche accepțiune este cea metafizică; conform acesteia visul are o realitate ontologică și este o poartă de comunicare cu suprarrealitatea. Cea de-a doua este cea psihologică, visul fiind văzut ca o manifestare subiectivă a psihicului uman și o ușă spre inconștient. Cea de-a treia

este cea estetică, visul fiind privit ca o temă literară și artistică, cu o extinsă difuziune în diverse epoci și spații geografice. Toate marile religii și curente au valorizat tehnica onirică de explorare a lumilor paralele, arhetipul visului trecând prin tot atâtea metamorfoze și anamorfoze.

1.1. *În șamanism.* Culturile primitive neolitice nu aveau o reprezentare unificată asupra sufletului. După cum reiese din studiile antropologilor ce s-au aplecat asupra acestor populații, de la L. Lévy-Bruhl la E. Evans-Pritchard, E. Arbmán și A. Hultkrantz, primitivii deosebesc mai multe suflete care locuiesc simultan în om, suflete corporale (cele care se manifestă în starea de veghe și conferă trupului viață și conștiință) și suflete libere (care se manifestă în stare de inconștiență, la moarte etc.). „Sufletul de junglă” (*bush-soul*), spre exemplu, reprezintă forma „eternală” pe care o ia omul (în primul rând șamanul) în stare de transă, identificându-se animalului totemic, între aceste suflete, un rol important îl are „sufletul de vis”, forma pe care personalitatea omului o ia în timpul somnului. Pentru concepția primitivă, în transa onirică omul se dedublează, eliberând din trup sufletul de vis, care are posibilitatea de a călători fără limitările fizice specifice lumii concrete. Somnul este, din acest punct de vedere, echivalent transei provocate de plantele halucinogene, permițând omului accesul la planuri paralele ale realității, în șamanismul modern, cum este cel descris de Carlos Castaneda, se vorbește chiar de o „artă de a visa” (*art of dreaming*), care constă într-o serie de exerciții (spre exemplu, a-ți propune să-ți vezi mâna și corpul în vis) ce îi permit „înțeleptului” să-și controleze visul. Pentru șaman, atât plantele psihotrope cât și somnul nu produc simple halucinații, ci provoacă stări alterate de conștiință, în care pot fi explorate „realitățile separate” ce înconjoară lumea noastră.

1.2. *În mitologia clasică.* După cum au arătat cercetători precum Jan Bremmer, cultura greacă (la fel cu cea nordică sau cea indiană) se resimte, la începuturile ei, de plurimorfismul animic al vechilor culturi neolitice pe

care le moștenește, în epopeile homerice, imaginile și termenii care desemnează sufletul sunt extrem de diversificate, reunificarea conceptuală urmând să se petreacă abia mai târziu, odată cu filosofia clasică. Sufletul de vis (ovsipot) joacă un rol echivalent cu sufletul mortului (xf/un), amândouă deosebindu-se de manifestările sufletului în stare de veghe (7 tveO (ia, CTCO<t>pocruvr], Ou (ioq, sni Guia etc.). Sufletul lui Patrocle, mort în confruntarea cu Hector, îi apare în somn lui Ahile sub formă de imagine onirică. Grecii homerici distingeau două forme de vise, vise adevărate (oveipot), care ies din Hades pe poarta de corn, și vise înșelătoare (evunviov), care ies pe poarta de fildeș. Dacă evutivux sunt simple halucinații nocturne, fără valoare cognitivă, ovsipoi mijlocesc omului o cunoaștere adevărată, aducându-l în contact cu ființe supranaturale (suflete ale morților, zei, creaturi monsturoase ale nopții).

Visul îi permite omului să aibă revelații și să facă profeții, în Grecia clasică și târzie, odată cu cultele de mistere, s-au dezvoltat și o serie de tehnici clarvizionare bazate pe transa onirică. La peștera lui Trofonius sau în templele lui Asclepios se practica incubajia, un somn explorator indus printr-o pregătire specială (post și purificări, sugestie, izolare, deprivare senzorială), în care zeul sau altă făptură supranaturală i se arată mystului în vis, dându-i răspunsul la întrebări, indicându-i modalități de vindecare a unor boli etc. Între disciplinele mantice, care aveau o largă răspândire în religiile antice, un loc important îl dețineau oniromanția (profeția bazată pe revelații nocturne) și onirocritica (interpretarea imaginilor din vis). *Onirocritica* lui Artemidoros este unul din modelele numeroaselor cărți de visuri care au circulat și continuă să circule în Europa până în ziua de azi. În sistematizările filosofilor târzii, în special neopitagoreici și neoplatonici, precum Macrobius, visele sfârșesc prin a fi riguros clasificate în cinci categorii, două corespunzând viselor înșelătoare: evutwiov (*insomnium*) și d) btv Taaua (*visurn*), și trei corespunzând viselor adevărate:

xpriuaticnioc; (*oracolum*), opaua (*visio*) și ovevpoq (*somnium*).

1.3. *În creștinism*. Deși *Vechiul Testament* vorbește de mai mulți profeți (Avram, Iacob, Iosif, Ghedeon, Solomon, Daniel etc.) care au primit revelații onirice, doctrina creștină a manifestat o pronunțată suspiciune față de vis. Explicația stă în dorința bisericii de a extirpa practicile și ereziile păgâne, în cadrul cărora mantica juca un rol de prim rang. Începând cu *Noul Testament*, visele sunt considerate manifestări diabolice, menite să-l inducă pe om în eroare și păcat. Satanizarea visului stă sub semnul culpabilizării generale a religiilor păgâne rezumabilă prin sintagma sfântului Pavel: *Dii Gentium daemones* (Zei popoarelor sunt diavoli). Concluzia logică a acestei axiome este că toate tehnicile care permiteau preoților păgâni să intre în contact cu zeii sunt forme de pact cu diavolul. Chiar dacă nu au exclus posibilitatea ca Dumnezeu să se arate omului în vis, părinții bisericii, precum Tertulian, Augustin, Hypolit, Grigore cel Mare, Evagrie Ponticul, Diadoh al Foticeei, Isidor din Sevilla, au asimilat oniromanția practicilor eretice, condamnând-o laolaltă cu celelalte forme de profeție și magie. Conciliile și bulele papale au dat autoritate ideologică și administrativă preceptelor antimagice, începând cu Conciliul de la Ancira (314), care lua atitudine împotriva celor care „se iau după prevestiri sau după preziceri, sau după vise sau după orice fel de ghicitori, cum e obiceiul paginilor” și cu Sinodul de la Cartagina (419), care interzicea întemeierea de biserici în baza viselor sau a vedeniilor zadarnice (Moceanu, 1998).

Cazuistica visului în ce privește relația dintre Dumnezeu, om și diavol se bucură de o amănunțită dezvoltare în literatura filocalică și în tratatele din perioada scolastică. Explicația de fond care se dă ineficienței cognitive a viselor este incapacitatea făpturilor create de a prevedea viitorul. Singur Dumnezeu este transcendent lumii spațio-temporale și poate contempla toate lucrurile viitoare ca pe întâmplări încheiate.

Providența divină nu este însă accesibilă făpturilor cuprinse în istorie (îngeri, diavoli, oameni), de aceea tehnicile mantice sunt iluzorii și înșelătoare. Mai mult, diavolii le folosesc pentru a incita în om orgoliul luciferic al preștiinței, dorința de a afla viitorul fiind în ultimă instanță o încercare de a-l forța pe Dumnezeu în a face revelații.

1.4. *În Renaștere*. Renașterea nu a reprezentat doar o întoarcere la modelele culturii clasice greco-latine, ci și o resurgență a practicilor magico-oculte ale antichității refulate de creștinism. Mișcarea fusese concepută de către ideologii umanismului ca o „renovare”, o „resurecție”, o „reînviere” a valorilor antichității clasice, după lunga perioadă de „întuneric” și „obscurantism” a Evului Mediu. Deși imaginea a fost deconspirată, în istoriografia contemporană, drept un mit ideologic construit de învățații laici pentru a polemiza cu atotputernicul sistem creștin (Ferguson, 1950), ea se bazează în rădăcinile ei inconștiente pe intuiția procesului psihoistoric de „întoarcere” a culturii antichității târzii. Persecuția și interzicerea religiilor păgâne, începută odată cu impunerea creștinismului ca religie de stat de către Constantin cel Mare, a reprezentat o violentă reprimare a tuturor arhetipurilor și figurilor simbolice constelate în imagistica și ritualul cultelor de mistere, al disciplinelor hermetice, al filosofilor mistice (neoplatonism, neopitagoreism, gnoză) sau al mitologiei oficiale greco-latine. Tot acest material a început să revină la suprafață încă din secolele al XIII-lea și XIV-lea, procesul ajungând la apogeu în următoarele două secole. Energia blocată în complexele imagistice cenzurate a fost în sfârșit recuperată. De aici aerul auroral al Renașterii, speranțele și elanul vital care animă toate întreprinderile epocii. Terminarea Reconquistei în Spania și descoperirea Noii Lumi sunt niște corelativi exteriori, geografici, ai expansiunii interioare trăite de omul renascentist, prin recuperarea unor zone masive, aflate până atunci în umbră, din propriul psihism.

O sociecate cu visele blocate (Le Goff, 1991)

regăsește supapa onirică de comunicare cu sine însăși, începând cu secolul al XV-lea, astrologia, oniromanția și celelalte forme de profeție și previziune (re) câștigă o popularitate fulgerătoare. Gândirea magică a epocii se sprijină pe paradigma neoplatonică și hermetică reemergentă. În această viziune despre lume, care adapta sistemele antice la cadrele doctrinei creștine, lumea este un uriaș organism a cărui viață este asigurată de o *anima* sau *pneuma mundi*. Suflul omului face parte și el din acest fluid energetic, magul-filosof putând să se conecteze la cosmos pe seama puterii sale de plăsmuire fantasmatică. Proiecțiile pneumatice ale magului au aceeași consistență cu făpturile spirituale ce controlează lumea, duhuri astrale, spirite elementare, spiriduși și genii (Culianu, 1994). Visul își recapătă valoarea ontologică, redevenind o modalitate de investigare a realității invizibile. Asimilând magia artei, Shakespeare a apelat în *Visul unei nopți de vară* sau în *Furtuna* la o viziune feerică asupra visului. Puck și Ariel sunt spirite elementare controlate de zei (Oberon) sau magi (Prospero), ce utilizează somnul și visul pentru a induce muritorilor experiențe inițiatice.

Acest elan vital amenința însă să răstoarne ordinea existentă, în plan economic, prin amplificarea unor forme noi de producție și comerț, în plan social, prin dezvoltarea unei noi clase (burghezia incipientă), în plan politic, prin apariția unor noi structuri statale, în plan religios, prin explozia practicilor oculte (astrologie, magie, alchimie, cabală, vrăjitorie etc.), în plan filosofico-științific, prin introducerea unui nou model cosmologic și a unei noi paradigme cognitive, în plan cultural, prin laicizarea tot mai pronunțată a literaturii și artei, în fața amenințării, statul și biserica au reacționat prompt și destul de violent. Reforma a fost, la originile ei, un răspuns tocmai la „coruperea” și „păgânizarea” papalității, prea permisivă, în viziunea puritanilor, față de inovațiile renașcentiste (Culianu, 1994). La rândul ei, biserica papală a încercat și ea o reformă internă, care însă a trebuit adaptată la lupta

împotriva lutheranismului și calvinismului. Contrareforma, prin reorganizarea Inchiziției, prin întemeierea ordinului iezuiților și prin principiile Conciliului din Trento (încheiat în 1563 și promulgat ca lege în Spania de Filip al II-lea în 1564), a luat în egală măsură poziție față de ideologia reformată și față de mentalitatea hermetico-ocultă a Renașterii. Strategia de lungă durată elaborată de ambele biserici, atât catolică cât și reformată, a constatat în reprimarea energiei vitale și în cenzurarea imaginărilor renaștentiste.

2. Satanizarea Renașterii în secolele al XV-lea și al XVI-lea sporește tot mai mult mefiența oamenilor bisericii față de noul spirit. Inițiativele, invențiile, descoperirile sunt privite ca suspecte de a lărgi nu atât „lumea”, în înțelesul de cosmos creat de Dumnezeu, cât „lumea”, în înțelesul de Imperiu al lui Satan. Paradigma științifică introdusă de spiritul Renașterii era una calitativă și cumulativă. Pe rețeaua asociațiilor de tip hermetic, savantul renaștentist inventariază serii nesfârșite de fenomene și obiecte, cu o curiozitate nesățioasă. Acest interes față de lucrurile concrete, ce convine mai degrabă practicilor oculte decât credinței sobre, este calificat de ideologii bisericii cu termenul unui păcat atotcuprinzător, *avaritia*, înțeleasă ca atașament față de universul material. Scopul liminal al acestei culpabilizări era cel de a dezinvesti energia cognitivă a societății din obiectele orizontului concret și de a o reinvesti în obiectele credinței. Strategia de ansamblu consta în a muta accentul de pe lumea de aici (căzută sub controlul „ateilor”, „epicureilor” și ereticilor) pe lumea cealaltă (rămasă în inventarul eschatologiei creștine).

A început astfel un vast proces de satanizare a vieții terestre. Plăcerile simțurilor au fost, mai mult ca niciodată, echivalate unor păcate capitale. Erosul și cunoașterea au fost atribuite demonilor, ca instrumente de corupere a umanității. Știința renaștentistă, în care matematica se îmbină cu cabala, astronomia cu astrologia, fizica cu alchimia și medicina cu spagirica paracelsusiană, a fost

condamnată laolaltă cu practicile oculte. Desigur, era vizată în primul rând resurgența religiilor păgâne: vrăjitoria, magia, tehnicile divinatorii. În mod aparent paradoxal, epoca marilor persecuții de vrăjitoare nu a fost Evul Mediu, ci secolele XIV-XVII (Muchembled, 1997).

Toleranța și prudența medievală în a formula condamnări dezvăluie o siguranță de sine și o bună stabilitate a sistemului feudalo-creștin; rigidizarea poziției și intoleranța, în schimb, trădează acutul sentiment de insecuritate și amenințare resimțit de către *establishment* în secolele Renașterii. Dacă nu ar fi existat, vrăjitoarele ar fi trebuit „inventate”, cum s-a și întâmplat de fapt, la alcătuirea tipologiei sabatului contribuind în egală măsură relatările inculpatelor și fantezia paranoică a inchizitorilor. Condamnările se voiau exemplare, fiind menite a semăna nesiguranța și teama în toți cei tentați de heterodoxie sau revoltă (Harris, 1977). Vrăjitoarele au constituit un *pharmakos* colectiv pentru întreaga societate renescentistă, culpabilizată de sistemul monarhico-bisericesc. În secolele anterioare, după exterminarea catharilor, rolul de țap ispășitor planase o vreme și asupra altor grupuri, cum ar fi cerșetorii, leproșii sau evreii (Guinzburg, 1996). Faptul că în final au fost demonizate vrăjitoarele indică însă că pericolul cel mai mare a fost considerat intensificarea credințelor din zona ocultă.

Mecanismul satanizării a fost simplu. Cum divinitățile păgâne fuseseră echivalate încă de Sfântul Pavel cu demonii creștini, toate activitățile care aminteau de credințele idolatre ale antichității au fost considerate diabolice. Chiar și atunci când se revendicau de la o filosofie a naturii sau de la o filosofie mistică, magii „albi” au fost distribuiți tot lui Satan. Așa au ajuns inventatorii, șarlatanii și filosofi renescentiști, rezumabili în figura prototipică a lui Faust, să fie considerați a avea comerț cu diavolul.

Oniromanția a avut același destin precum toate tehnicile divinatorii. Ea fusese condamnată încă de la început de către părinții bisericii, cafe, prelucrând teoriile

filosofilor antici, au distins mai multe tipuri de visuri. Tertulian, spre exemplu, enumera trei categorii: visele trimise de demoni, visele trimise de Dumnezeu și visele pe care și le trimite sufletul însuși al celui care doarme. Primele, cele mai frecvente, sunt vane, frustrante, tulburi, lascive și scârboase, în timp ce vedeniile divine sunt adevărate și influente: „Definimus eram a daemoniis plurimum incubi somnia, etsi interdum vera et grațiosa, sed, de qua industria diximus, affectanția atque captantia, quanto magis vana et frustratoria et turbida et ludibriosa et immunda” (*De anima*, cap. 47, 1). În primul mileniu al erei noastre, a dominat însă cea de-a treia interpretare, cea conform căreia visele sunt epifenomene fiziologice, semn că oniromanția fusese eficient scoasă din centrul de interes public de către creștinismul învingător (Le Goff, 1991).

La mai bine de o mie de ani, în 1538, unul din autorii de tratate ai epocii, Pedro Ciruel Or continuă să atribuie visului o tipologie asemănătoare, după cauzele care îl provoacă. Astfel, după el, visele își pot avea originea într-o cauză naturală („din cauza vreunei tulburări a corpului omului: căci există o asemenea armonie între trupul și sufletul omului, încât după cum este tulburarea trupului așa sunt și fanteziile pe care și le reprezintă sufletul”); într-o cauză morală („are loc în cazul oamenilor de afaceri sau de litere: din cauza marii tensiunii pe care le-o provoacă aceste ocupații în timpul zilei, fantezia omului este predispusă să se gândească la ele și în timpul nopții”); într-o e auză teologală, sau supranaturală („visele care vin prin revelație de la Dumnezeu sau de la vreun înger bun sau rău, care mișcă fantezia omului și îi reprezintă ceea ce vrea să-i spună. [...] Diferența dintre aceste două feluri de revelații este următoarea: revelația venită de la Dumnezeu, sau de la îngerul bun, nu pomenește de lucruri vane; nici nu are loc foarte des; ci numai pentru motiva de mare importanță; și este un bun comun pentru întreg poporul lui Dumnezeu; și cu o asemenea vedenie rămâne omul încredințat că vine din partea cea bună; fiindcă Dumnezeu

luminează înțelegerea omului și îi dă certitudinea adevărului, în schimb visele necromanților și ghicitorilor nu oferă o asemenea certitudine; au loc foarte des și pentru lucruri ușuraticе; încât rămâne omul orbit și înșelat de către diavol; căci acesta îl Tratează ca pe sclavul său”) (*Reproución de las supersticiones y hechizerias*). Spre deosebire de atitudinea Evului Mediu, acum, în plină Renaștere, interpretarea care domină este cea diabolică, semn că oniromanția a revenit în centrul atenției și ca reacțiile împotriva ei au devenit mai dure.

Strategia de combatere a formelor de *mantia* și de magie a fost articulată într-o serie de bule papale: în 1484, bula *Summis desiderantes affectibus*, dată de Inocențiu VIII, declanșează vânătoarea de vrăjitoare; în 1564, bula lui Pio IV interzice cărțile de geomantie, hidromantie, aeromanție, piromantie, oniromanție și necromantie, precum și toate tehnicile de ghicit prin sorti, vrăji, auguri, pronosticuri și descântece; în 1585 bula *Caeli et Terrae*, dată de Sixto V, condamnă în mod expres astrologia ca o practică diabolică; în 1586 bula *Constituția* a aceluiasi Sixt V, „îndreptată împotriva celor care practică arta astrologiei judiciare, a ghicitorilor și a celor care dețin cărți interzise despre artele magice, declară că doar Dumnezeu cunoaște viitorul, că nici omul nici diavolul nu poate prezice”; în 1631, energica bulă *Bullarium Romanum* a lui Urban VIII (înfuriat de publicarea unor calcule astrologice care îi prevesteau moartea apropiată) îi amenință pe profeți nu doar cu excomunicarea, ci și cu condamnarea la moarte și confiscarea tuturor bunurilor. Pe marginea decretelor pontificale, au fost scrise o serie de tratate în care oniromanția își avea rezervată partea ei de satanism, cum sunt, între multe altele, cele ale lui Jean Charlier Gerson (1363 - 1429), *Tractatum de Erroribus Circa Artem Magicam*, Martin de Castañega, *Tratado de supersticiones y hechizerias* (1529), Pedro Ciruelo, *Reproución de las supersticiones y hechizerias* (1538), Pero Mexia, *Silva de varia lección* (1540), Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), Juan Pérez de Moya,

Philosophia secreta (1585), Benito Pereyra, *De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica* (1593), Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecia* (1598), Martin del Rio, *Disquisitionum Magicarum libri sex* (1598).

Frica de păcat și damnare indusă de aceste discursuri a stat la baza a ceea ce Jean Delumeau numește *Culpabilitatea în Occident* în secolele XIII-XVIII, fiind utilizată ca un instrument de control al psihologiei colective, în sintonie cu tema păcatului au fost aduse și două mari inovații dogmatice. Prima a fost deplasarea accentului, în cadrul doctrinei asupra apocalipsei, de la ideea de teofanie a lui Hristos din creștinismul timpuriu la cea de Judecată de Apoi. În această perioadă se înmulțesc imaginile iconografice în care Iisus apare ca un distribuitor al răsplății și al pedepsei, îndrumând grupurile virtușilor spre Paradis și cohortele păcătoșilor spre Infern. Numărul disproporționat al celor din urmă față de cei dintâi indică creșterea sentimentului general de culpabilitate și o drastică scădere a „speranței eschatologice”. Mai mult, ideea Judecății generale de la sfârșitul lumii tinde să fie umbrită de ideea de judecată individuală, exercitată la moartea fiecărui om, moment în care forțele binelui și ale răului duc o ultimă luptă decisivă pentru sufletul muribundului (Aries, 1996, 1: 136 – 150). A doua inovație menită a atrage atenția asupra condiției păcătoase a omului și a necesității pocăinței a fost introducerea conceptului de Purgatoriu, spațiu intermediar unde, în intervalul dintre moartea individuală și sfârșitul lumii, pot fi ispășite păcatele veniale (Le Goff, 1995). „Dramatizarea păcatului și a consecințelor sale a consolidat puterea clericală”, conchide Jean Delumeau (1997, 1: 7).

3. Mortificarea elanului vital în termeni scolastici, consecința păcatului (în absența pocăinței) este moartea, în dubla ei dimensiune, fizică și spirituală. Moartea fizică este condiția comună întregii umanități, ca pedeapsă pentru păcatul originar comis de protopărinți. Moartea spirituală este condiția celor păcătoși care, asemeni

diavolilor, se damnează la moartea veșnică în infern. Prin medierea termenului de păcat, lumea terestră este echivalată cu moartea. O lume condusă de vicii este o antecameră a morții, încât „lumea, pătrunsă de elixirul morții, a devenit suspectă în întregime” (Aries, 1996, îi 55).

Sentimentul de culpabilitate care se difuzează în mentalitatea colectivă determină o refulare a intereselor pentru lumea concretă, o mortificare a elanului vital al Renașterii, însoțită de o răsturnare spectaculoasă a concepției despre lume. Toate valorile și speranțele atribuite până acum acestei vieți sunt transferate vieții de dincolo, împărăției lui Dumnezeu. Existența lumească, scrie Fray Luis de Granada, „dacă o compari cu eternitatea vieții viitoare, îți va părea doar un punct. Cât de rătăciți sunt cei care, pentru a se bucura de suflul acestei vieți atât de scurte, riscă să piardă odihna acelei vieți care va dura pentru veșnicie”. Oamenii care degustă plăcerile acestei lumi sunt doar niște morți în viață, niște cadavre vii. Segismundo, protagonistul *Vieții e vis* a lui Calderón, se vede pe sine, câtă vreme este închis în turn (în care criticii au descifrat o metaforă a condiției omului în păcat, lipsit de lumina grației) ca pe un „esqueleto vivo” și un „animatio muerto”.

În acest context, nu este de mirare că temele macabre au cunoscut o fulgurantă explozie, fascinând imaginarul secolelor XIV-XVII. „Arta religioasă a barocului s-a arătat foarte interesată în a încărca ideea vieții cu imagini sângeroase, teribile și înspăimântătoare. Cu forța naturalismului său, ea aducea în fața ochilor figurile descărnate și zdrobite ale asceților, procedurile înspăimântătoare ale martiriului, condiția fizică a suferințelor și cele mai impresionante neliniști legate de moarte. Tabloul martiriului a primit odată cu Contrareforma o nouă importanță, fiind pus în serviciul intențiilor propagandistice; adică al dorinței de a atrage publicul prin intermediul unei masive dozări a efectelor și al unei intense stârniri a sensibilității” (Weisbach, 1942:

86). Ideologii Contrareformei au determinat o schimbare a întregii panoplii de figuri și simboluri utilizate de arta Renașterii. Eroul a fost înlocuit cu ascetul, nudul feminin cu figura sfintei, viața eroică cu martiriul, omul cu scheletul, viul cu mortul.

Desigur, abundența de imagini funebre se datorează și unor cauze sociale, în primul rând teribilele epidemii de ciumă și nu mai puțin barbarele războaie religioase care au sfâșiat Europa. Dar *establishmentul* monarhico-eccleziastic a știut utiliza aceste evenimente în scopul propriei propagande, interpretându-le ca pedepse divine trimise pentru delăsarea credinței. Jean Delumeau constată că iconografia dansurilor macabre, atât de răspândită în secolele XIV-XVII, a debutat aproape simultan cu prima mare ciumă de la jumătatea secolului al XIV-lea (Delumeau, 1997: 44 - 134). Morala pesimistă a fost răspândită din mănăstiri în rândurile mari ale populației de către ordinele de călugări cerșetori care bântuiau orașele și satele. Viața luase forma unui dans letal și a unui teatru de schelete, în care fiecare zi este doar o pregătire și un pas către moarte, în tablourile epocii apar tot mai des craniile, ca *memento* al condiției noastre efemere, sau imaginile morții (bătrânul cu coasa și, tot mai des, scheletul) care seceră fulgerător. Li se recomandă tuturor să păstreze întotdeauna la vedere sau asupra lor un simbol iconografic al morții, iar Simțul Ignățiu de Loyola introduce în *Exercițiile* sale *spirituale* craniul ca obiect de reculegere și concentrare.

Se dezvoltă o întreagă ceremonie și artă funerară care exhibă attributele macabre ale decrepitudinii, luând naștere „acel romantism al mormintelor, al morții și al descompunerii care va provoca mai târziu critica lui Lessing: moartea se prezintă sub figura unui schelet care, în monumentele funerare, apare așezat pe sicriu în diverse atitudini neliniștitoare sau târându-se pe sub giulgiu. A intrat de asemenea în obicei ca la înmormântări să fie expuse schelete sau șiruri de cranii dispuse în mod decorativ, ca în altare să fie așezate schelete îmbrăcate și

împodobite, integrate în compoziția totală a unei arhitecturi religioase. Efectul provocat de imaginile înfiorătoare asupra oamenilor se unea în general în mod strâns cu interesul religios” (Weisbach, 1942: 87). Fascinația morbidă era întreținută și de cultul relicvelor, pe care l-a promovat Conciliul din Trento, ca răspuns la respingerea hagiologiei de către bisericile reformate. Comerțul cu moaște sfinte s-a răspândit rapid în întreaga Europă, bazându-se pe colportarea de resturi fizice, în primul rând fragmente de oase (cel mai adesea false).

Exhibiția morții, mai ales în cazurile de tortură și execuții publice de eretici și vrăjitoare, avea un țel moralizator. Etica vieții terestre, coruptă de explozia de energii vitale necontrolate ale Renașterii, trebuia remodelată pornind de la eschatologia creștină. Valorile lumești erau depreciate pentru ca în locul lor să fie reimpuse criteriile lumii de dincolo. Spaima de moarte era un mijloc de a controla comportamentul maselor, amenințând cu pedeapsa pe necredincioși și cu răsplata pe cei pioși. După Conciliul din Trento, arată J.L. Bouza Álvarez, „alături de persistența tradiției germanice din Evul Mediu timpuriu de exhibare a scheletului, în iconografia europeană catacumbală imaginea-relicvă a sfântului zăcând [...] evoca credincioșilor umanitatea prăbușită a martirului renăscută triumfal în gloria divină. Pentru aceasta, a fost adaptată imaginea antică clasică a celui adormit în așteptarea plină de speranță a învierii, astfel încât somnul liniștit al slujitorului lui Dumnezeu să pună în evidență siguranța lui de după moarte” (Bouza Álvarez, 1990: 373).

Cele două teme, satanizarea și mortificarea lumii, sunt întreșesute cu „ingeniu” în capodopera lui Francisco de Quevedo, *Visele* (cu titlu complet *Vise și discursuri, sau vedenii somnoroase de adevăruri visate descoperitoare de iluzii și înșelăciuni*). Este vorba de șase narațiuni satirice în care imaginea grotescă a lumii este introdusă prin artificii visului. Erudit prin formație, Quevedo deschide primul „discurs” printr-un scurt istoric

al visului în lumea clasică, trecând pe nesimțite în revistă cele trei mari accepțiuni, după originea divină, psihologică sau demonică. Vorbind despre un vis pe care l-ar fi avut „într-una din nopțile trecute” și pe care îl „consideră picat din cer”, scriitorul se așază sub umbrela viselor veridice: „Homer spune că visele sunt ale lui Jupiter și sunt trimise de acesta, iar în altă parte că ele trebuie crezute. Așa stau lucrurile atunci când visele se referă la lucruri importante și pioase sau sunt visate de regi și mari seniori, după cum se deduce din aceste versuri ale doctului și admirabilului Propertiu: *Nec tu superne piis venientia somnia portis: / Quum pia venerunt somnia, pondus habent*. Pentru ca apoi, autoironie la adresa sa și a literaturii în general, să invoce explicația fiziologică: „Și deși este greu de crezut că vreun lucru cu judecată poate face casă bună cu un poet, chiar în vise, acesta este cazul meu, lucru ce se explică prin ceea ce spune Claudian în prefața cărții a doua a *Răpirii*, și anume că toate sufletele visează noaptea, ca pe niște umbre, lucrurile cu care s-au ocupat în timpul zilei. Iar Petroniu Arbitrul spune: *Et canis in somnis leporis vestigia latrat*. Și vorbind despre judecători: *Et pavidio cernit inclusum corde tribunat*. Cauza care l-ar fi determinat pe Quevedo să fie vizitat de o „turmă de viziuni” este faptul de a fi „închis ochii cu cartea lui Dante pe piept”, în sfârșit, în introducerea celui de-al treilea „discurs”, Quevedo se arată prevenit asupra faptului că „visurile, cel mai adesea, sunt bătaie de joc pentru fantezie și pierdere de vreme pentru suflet, și că cel rău niciodată nu a spus adevărul, deoarece nu are știri adevărate despre lucrurile care pe bună dreptate ne sunt ținute ascunse”.

Visele nu vor avea, așadar, nicio lumină paradiziacă și nicio atmosferă psihologică, ci trimit, după cum o recunoaște cu deferentă autorul însuși, la infernul dantesc. Deși nu sunt explicate ca venind de la diavol, vedeniile au de-a face cu infernul, cu dracii, cu păcatele. Patru dintre *vise* sunt viziuni ale lumii de dedesubt. *Visul craniilor sau visul judecății de apoi* imaginează ridicarea cadavrelor din morminte la sunetul trâmbiței finale, într-o grotescă

sarabandă a căutării membrilor putrezite și a oaselor amestecate, morții înviați se îndreaptă spre tronul lui Jupiter (convenție clasicizantă) pentru a fi judecați, în *Jandarmul jandarmizat* (sau *Ipistatul ipistatizat*) - este descrisă exorcizarea unui diavol dintr-un jandarm. Nu este însă vorba de un „om demonizat”, fiindcă „nu e om, ci jandarm”; „trebuie luat seama, continuă dracul, că noi, diavolii, stăm în jandarmi cu forța și împotriva voinței noastre, încât, dacă vreți să graiți adevărul, ar trebui să mă numiți pe mine demon jandarmizat și nu pe el jandarm demonizat”. După care îi înfățișează scriitorului pe locuitorii infernului: comercianți și miniștri, tineri îndrăgostiți de babe, adulatori, femei urâte, judecători, poeți și comedioграфи. În *Grajdurile lui Pluton* naratorul are viziunea celor două drumuri eschatologice, cel din dreapta, al virtuții, ce duce la mântuire dar este puțin frecventat, și cel din stânga, al destrăbălării, invadat de „atâtea trăsurі, atâtea călești pline de [femei] ce fac concurență soarelui în frumusețe umană și în marea cantitate de podoabe și livrele, atâția cai mândri, atâția oameni cu cape negre și atâția cavaleri”, în sfârșit, în *Vizita snoavelor*, Moartea îl conduce pe narator pe lumea cealaltă, unde îi arată cum Lumea (în sensul satanic), Diavolul, Trupul și Banul își dispută prioritatea în coruperea omului, iar apoi îl face să asiste la o panoramă a condamnaților.

Celelalte două visuri dezvăluie adevărata față a lumii noastre, privită prin lentilele pesimismului. În *Lumea pe dinăuntru* scriitorul se visează rătăcind condus de „dorința veșnic peregrină printre lucrurile acestei vieți, rătăcind, cu zadarnică trudă, de la una la alta, fără să găsească un loc de odihnă”. Lumea îi apare ca un labirint citadin, din a cărui stradă principală, cea a ipocriziei, se desprind toate celelalte, a mâniei, a lăcomiei etc. *Ora tuturor și Soarta înțeleaptă* este o fantezie morală în care Jupiter, supărat pentru necredința tot mai mare a oamenilor, îi poruncește sorții (Fortuna) ca, pentru o oră, fiecare să primească ceea ce merită: un medic se transformă în călău, un orator public devine mut, un mijlocitor se pomenește căsătorit cu

săraca urâtă și proastă pe care o recomanda altuia ș.a.m.d.

Visul patronează, așadar, viziunile păcatului și damnării, ale infernului și dracilor, ale scheletelor și morții. Asocierea este instructivă pentru culpabilizarea, satanizarea și mortificarea la care sunt supuse viziunile onirice în viziunea barocă. Sub pana lui Quevedo, visele nu se mai deschid ca niște ferestre spre imagini miraculoase, cum se mai putea întâmpla în Renaștere (în *Visul unei nopți de vară*, spre exemplu), ci spre hrubele angoasei și neființei. Aceasta nu înseamnă că *visele* în sine ar fi mincinoase, revelațiile lor fiind în continuare atribuite de Quevedo unui „har special” („particular providencia”) și propriului său „ingenuu”. Ceea ce s-a întâmplat este un lucru mult mai grav: realitatea însăși pe care o descoperă ele și-a pierdut frumusețea și consistența. Lumea strălucitoare și luminoasă a omului renascentist este, pentru omul baroc, doar o aparență poleită, sub care se ascunde urâtenia și decrepitudinea.

4. Devalorizarea lumii

Naratorul *Viselor* are adesea un îndrumător care îi dezvăluie adevărata natură a lumii: un cerșetor care merge pe calea cea dreaptă, în *Grajdurile lui Pluton*; un bătrân înțelept în *Lumea pe dinăuntru*; Moartea însăși, în *Vizita snoavelor*. Toți descriu existența prin metafore ale vanității și efemerității. „Pe drumul vieții – spuse [cerșetorul] –, plecarea este nașterea, călătoria este viața, târgul este lumea, iar ieșirea este scurtul drum către pedeapsă sau mântuire”. „Moartea nu o cunoașteți, atrage atenția Moartea vorbind despre schelete, și sunteți voi înșivă propria voastră moarte. Are chipul fiecăruia dintre voi, și fiecare este moartea lui însuși. Craniul este mortul, iar chipul este moartea. Ceea ce numiți moarte nu este decât sfârșitul morții, ceea ce numiți naștere este începutul morții, iar ceea ce numiți viață este o moarte în viață. Oasele sunt ceea ce lasă moartea din voi și ceea ce prisosește mormântului. Dacă ați înțelege așa lucrurile, fiecare dintre voi și-ar putea privi în fiecare zi propria moarte în el însuși și pe a celorlalți în ceilalți, și ați vedea

că toate casele voastre sunt pline de ea și că fiecare din voi reprezintă tot atâtea morți, și atunci nu ați mai aștepta-o, ci ați însoți-o și ați accepta-o. Credeți că moartea este o mână de oase și ca până nu vedeți venind scheletul cu coasa nu aveți de-a face cu moartea, când de fapt voi sunteți de la bun început doar un craniu și niște oase”.

Ceea ce îi dezvăluie toți acești stăruitori povestitorului este distanța dintre aparență și esență. „Nenorocitul! îl apostrofează bătrânul, pe naratorul încântat de înfățișarea unei femei. Ceea ce vezi este doar pe din afară și doar pare să fie așa; dar acum am să-ți arăt totul pe dinăuntru, ca să vezi cât de adevărat este că ființa dezmente aparența”. „Visul îi dezvăluie lui Quevedo adevărata realitate a lumii și prin vis scriitorul creează o nouă realitate în opoziție cu cea aparentă” (Carlota A. Canal Feijoo de Capurro Robles, în Evitanovic, 1969: 130). Pentru omul baroc, lumea a devenit o carcasă împodobită dar goală, subminată de chiar sămânța de neant sădită în centrul ei.

Parcursul distanței de la suprafață la miez a fost denumită deziluzie (*desengano*). Când moartea este predicator, omul este deziluzionat („la Muerte predicatora y yo desenga-nado”). Bătrânul care îl învață pe narator să iasă din labirintul păcatelor, în *Lumea pe dinăuntru*, este un personaj alegoric numit chiar El Desengano. Cuvântul *deziluzie* s-a convertit într-o cheie a mentalității baroce, după cum rezultă din numeroasele titluri în care apare: *El desengano del mundo* (1602), *Desenganos del mundo* (1611), *Enganos y desenganos del mundo* (1656), *El desenganado* (1663). Punerea lumii în perspectiva morții provoacă dezamăgirea, iar calitățile care înlocuiesc, în secolul al XVII-lea, impetuositatea și încrederea renașcentistă, sunt *prudența* și *discreția*. Mortificarea elanului vital, a *Libidoulm*, duce la transformarea acestuia în contrariul său, în *Mortido*. Eroii baroci sunt personaje care și-au sublimat instinctele trupești și lumești, sunt niște asceți pregătiți pentru martiriu. Exemplară în acest sens este convertirea la creștinism a magului Ciprian, din

Magul prodigios al lui Calderón, în urma revelației că demonul care îi îndeplinește vrăjile (satanizarea magiei) nu o poate ademini pe creștina Iustina, oferindu-i în locul acesteia doar un schelet drapat cu podoabe.

Atașamentului față de obiectele acestei existențe (*avaritia*) îi este opus *contemptus mundi* (disprețul față de lume) și *taedium vitae* (dezgustul față de viață). „Ideea deșertăciunii vieții, scrie Philippe Aries, este de acest gen. Ea a ieșit din limbajul oamenilor Bisericii pentru a trece în inconștientul colectiv și a inspira o nouă comportare, o nouă relație cu avuțiile și plăcerea” (1996, îi 55). O întreagă literatură moralist-ascetică s-a răspândit rapid în Europa, prin predicile prelaților adresate mulțimilor și prin diverse tratate manuscrise sau tipărite adresate clasei culte, cum sunt *Directorio espíritual del alma prudente*, a lui Jerónimo de Ampos (1573), *Empenos del alma a Dios y su correspondencia*, a lui Melchor Rodríguez de Torres (1611), *Sustentos del alma*, a lui Juan de Torres (1625), *Tratado de la inestabilidad de la vida*, a lui Luis de San Evangelista (1625), *Espejo de cristal fino y întorcha que aviva el alma*, a lui Pedro Espinosa (1625).

Scrierile ascetico-morale au alimentat literatura cu un bogat inventar de imagini și simboluri ale vanității, în *Discursos de la paciencia cristiana*, Fray Hernando de Zarate trece în revistă o întreagă constelație: „Sfinții și Scriptura se folosesc de multe alte comparații pentru a sugera această scurtă viață; o compară cu cenușa, care zboară la prima suflare de vânt; cu o imagine, care nu e nimic altceva decât aparență; fum care degrabă se împrășteie; apă ce curge și nu se întoarce niciodată; pânză de păianjen pe care o adiere o rupe; urmă de nor pe care soarele o spulberă într-o secundă; flori ale câmpului, care seara se veștejesc; fin care imediat se usucă; spumă de mare pe care furtuna o stârnește și o dizolvă; pânză ce se taie; corăbii încărcate cu fructe, care se grăbesc cu toate pânzele în vânt, pentru ca marfa să nu se strice, și care nu lasă în drumul lor decât o mireasmă trecătoare; picătură de apă ce se pierde în mare; somn scurt al paznicilor și

santinelelor care veghează în noapte... Motivul acestei atât de puternice puneri în lumină a scurtimii [vieții] se pare că se află în însăși Simtă Scriptură, în care ni se spune că toți fugim, și încă în mare grabă, către moarte... Căci dacă am compara viața noastră cu eternitatea, am vedea că nici nu încape comparație... încât viața oricărui om este o formă de vanitate și totul este o farsă”.

Între metaforele deșertăciunii vieții, visul deține un loc privilegiat. Rădăcinile temei sunt foarte bogate, cele mai importante fiind cele clasice greco-latine și cele biblice (Farinelli, 1916). Moștenirea clasică este integrată într-un curent neostoic, inspirat din Seneca și Epictet, pe care iezuiții îl recomandau ca material de propagandă în predici și în învățământ, în slujba programului ideologic de mortificare a pasiunilor (Bliher, 1983). „Ființe de o zi [E (j) enpov]! Ce e fiecare din noi? Ce nu e? Om, vis al unei umbre!” scria Pindar *mPythice*. „Căci oare ce suntem cât viețuim pe-acest/ Pământ? Doar niște năluciri și umbre doar”, se lamentează Odiseu, în *Aias* al lui Sofocle. Peste două milenii, scriitorii Barocului vor da o replică la fel de profundă temei. „Omul, se plânge Chapman, este un pai purtat de vânt; în cele din urmă, nu-i decât visul unei umbre”. „Life’s but a walking shadow”, scrie Shakespeare în *Macbeth*. „All this is but a dream, / too flattering-sweet to be substanțial”, spun personajele din *Romeo* și *Julietta*, iar cele din *Visul unei nopți de vară* își previn spectatorii: „We are such stuff/ As dreams are made of, and our little life/ is rounded with a sleep”. Comparându-l pe Shakespeare cu Calderón, Miguel de Unamuno comentează: „Această ultimă afirmație este chiar mai tragică decât cea a spaniolului, deoarece acesta declară vis doar viața noastră, dar nu și pe noi cei care visăm; englezul, în schimb, ne declară și pe noi visuri, niște visuri care visează” (*Sentimentul tragic al vieții*).

Tot pe linie clasicizantă, asocierea dintre vis și moarte, așa cum apare la Quevedo, reactualizează și își găsește motivația în antica relație mitică dintre Hypnos și Thanatos: „Imagine înfricoșătoare a morții” este visul,

scrie Lupercio Leonardo de Argensola, și „al crudei și urâtei morți/ ești fratele mai mic”, spune Hernando de Herrera. Visul vieții este echivalat cu moartea vieții. Geronimo Guedeja y Quiroga recomandă, în *En el sueño está la muerte (în vis se află moartea)*, „Afle-așadar tot cel ce moare/ Pentru a scăpa de grija neagră/ Că-un vis este viața întreagă/ Și-n vis se află moartea mare”. Celor care tind să se iluzioneze asupra consistenței visului vieții, moartea le aplică, din nou, cea mai radicală deziluzie, după cum arată Fray Hernando de Zarate: „Lucru mizerabil și plin de deșertăciune este omul, mai deșert decât deșertăciunea însăși; deoarece el trece pe drumul îngust al acestei vieți ca o imagine vană și ca o umbră, fără a avea nimic ferm și stabil... Alții spun că viața noastră este fum, alții umbră. Cei răi, care obișnuiesc să ia în derâdere această afirmație, fiindcă li se pare că simțurile le spun tocmai contrariul, ajung să o recunoască tocmai în infern; aici sfârșesc prin a compara viața cu o umbră, care într-o clipă se naște și în alta moare; iar viața și ființa sa este neființă” (*Discursos de la paciencia cristiana*).

De cealaltă parte, din tradiția biblică, secolele XVI și XVII s-au oprit cu precădere la *Cartea lui Iov* și la *Ecleeziast*. „Nu știi tu foarte bine, de când e lumea, de când omul pus a fost pe pământ, / Că zburdăciunea nelegiuitorilor e de coala până coala, și veselie fățarnicilor cât o clipeală? / Chiar de s-ar sui până la cer trufia lui și capul lui s-ar atinge de nour i, / Totuși, ca necurăția-i, va pieri pe vecie, iar cei ce se uitau la el vor întreba: «Unde este?» / Ca un vis va zbura și nimeni nu-l va mai găsi. Alungat va fi ca o vedenie de noapte” (*Iov*, XX, 4 - 8). Despre cei răi, spune psalmistul: „Cum au ajuns paragină într-o clipă! Au pierit, s-au sfârșit cu sfârșit năprasnic! / Ca un vis în faptul deșteptării, tot astfel, Doamne, la deșteptarea ta, alungă-vei cu dispreț înfățișarea lor” (*Psalmi*, LXXIII, 19 - 20). Este semnificativ pentru *Zeit-geistul* baroc faptul că, dintre destul de numeroasele ocurențe ale visului în *Biblie* (Le Goff, 1991; Moceanu, 1998), sunt ignorate referințele la visele premonitorii, divine etc. (din prudență față de visele

demonice, extinse la întreaga categorie a viselor „teologale” sau „supranaturale”) și sunt selectate doar visele în accepția de iluzie.

Sicut umbra dies nostri sunt și Fugit velut umbra sunt maximele sub care stă concepția barocă despre viață, într-un *Dialog despre demnitatea omului*, Fernân Pérez de Oliva meditează în spiritul unui stoicism creștin, așa cum fusese sintetizat acesta de Boethius: „Cel care privește cu băgare de seamă stricăciunile vieții și relele prin care trece omul de la naștere până la moarte, va afla că cel mai mare bine de care ne putem bucura este să ignorăm lucrurile omenești în care ne ducem scurtele zile ale vieții, asemeni celui care își petrece în somn timpul de suferință”. Celor răătăciți într-o „falsă imagine și aparență a binelui”, ca remediu, Fray Luis de Granada le amintește că „nu este altceva decât umbră ceea ce au...; ei trebuie conduși prin umbra lucrurilor lumești, pe care le iubesc atât de nesăbuit... până când vor vedea limpede că totul este vanitate și umbră”.

Prin mecanismul ei psihologic, tema barocă a visului vieții e construită pe o ambiguitate fundamentală. Pe de o parte, ea are o intenție moializatoare, cea de a deprecia valorile lumești, punând în cântar efemeritatea vieții cu eternitatea. Astfel, visul este invocat pentru a sugera condiția trecătoare a plăcerilor și măririlor terestre, în auto sacramentalul *Ei peregrina*, Valdi-vielso se plânge „Plăcerea trece/ ca umbra și ca visul. / Precum visul a zburat plăcerea/ căci întotdeauna plăcerea este doar visată. // Viața mea e vânt/ mereu pe punctul de a nu mai fi”, în *Epistola moral a Fabio*, Hernando de Herrera se întreabă: „Este viața noastră mai mult decât o scurta zi/ în care de-abia vezi soarele, ce se pierde/ în tenebrele nopții înfrigurate? / Este ea mai mult decât finul, care e dimineata verde/ Și seara s-a uscat? O, oarbă aiurare! / îmi voi mai aduce oare aminte de acest vis?”

De cealaltă parte, tema visului vieții trădează o uriașă melancolie, regretul pentru imposibilitatea de a opri clipa. „Câte mândre plăceri/ a visat gândul meu! / Și pe

drept le numesc visate/ fiindcă visam fiind treaz. / în noaptea anilor/ viața mi se înserează, / căci viața este soarele unei zile/ care apune imediat după zori”, se lamentează Valdivielso în *Romancero espíritual*. „E viața noastră un vis, o petrecere, / o deșartă încântare, ce dispare/ oricât de statornică părea-n a ei trecere”, scrie Cervantes în *Galatea*. Visul trimite la aroma fugitivă a bucuriilor trecute, ce nu mai pot fi recuperate. „Dulce visare și dulce îngrijorare/ din vremea când visam că sunt într-o visare”, spune Boscân reme-morându-și trecutul. Suprapusă temei lui *Ubi sunt?* tema visului ascunde o dorință de viață frustrată. Visul baroc este doliul după elanul vital mortificat prin deprecierea ascetică a lumii.

Existenței terestre cenzurate, ideologia creștină a epocii îi oferă o alternativă în lumea cealaltă, în comedia *Los siete dur-mientes*, un personaj al lui Moreto spune: „Nu poți nega că viața aceasta/ nu este cea mai importantă/ Căci este alta, cea eternă, / Unde cu toți află răsplată/ Cel ce-a făcut bine, cu lumină/ iar cel ce rău, cu foc etern”. Dacă viața este un vis, înseamnă că există o trezire. Deziluzia este o trezire în timpul somnului; moartea este trezirea ultimă, la viața eternă. Logica visului și a treziei reorientează omul baroc spre transcendență. Dacă, pe drumul dintre naștere și moarte, „Hanul vieții umane... este visul”, atunci scopul adevăratului creștin, cum proclamă Rodrigo Fernández de Ribera în tratatul *Meson del Mundo (Hanul Lumii)*, este de a „ieși din această lume”, „de a nu-și mai irosi viața în confuzia lumii, ci de a trece prin ea, ca și cum nu ar exista”. O serie de tratate, fie de natură morală, fie mistică, proclamă necesitatea trezirii din somnul păcatului și al morții la lumina virtuții și a vieții veșnice: Ludovicus Hollonius, *Somnium vitae humanae* (1605), Juan Gonzáles de Critana, *Despertador del alma dormida para orar a Dios y despertar el hombre del sueño en que este* (1613), Alfonso de Vascones, *El despertar a quién ducrme [sau Estimulo y despertador del alma dormida]* (între 1617 - 1620), Diego Enriquez de Villegas, *El despertador en el sueño de la vida*

(1667), Angelo Paciuchelli, *Excitationes dormitantis animae* (1680), Apolinario de Almada, *Despertador del alma al sueño de la vida* (1695), A. Capeller, *Turba Dei în Somno Peccati* (1710).

5. Conflictul de viziuni

Dacă în planul metafizicii conflictul omului baroc se poartă între bucuria de a trăi și tentația cărnii și a lumii terestre, pe de o parte, și tentația mortificării și chemarea spiritului și a lumii celeilalte, de cealaltă (Orozco, 1970; Diaz-Plaja, 1983), în planul istoriei mentalităților avem de a face cu o înfruntare între două paradigme culturale. Este vorba de confruntarea dintre viziunea „renascentistă” despre lume, bazată pe teoriile hermetice și neoplatonice despre un mare organism cosmic (*Anima mundi*), și viziunea scolastică promovată de Contrareformă. Celebra dramă *Viața e vis* a lui Calderón de la Barca este poate cea mai profundă parabolă a proceselor psihologice și a efectelor provocate de acest șoc între *Weltanschauung-uri*.

Cele două viziuni își au fiecare un subtil corespondent în simbolismul spațial al piesei. Destinului protagonistului se desfășoară între două spații paradigmatică: închisoarea din turnul unde a fost închis de tatăl său și palatul unde ar fi trebuit să domnească în calitate de principe legitim. Simbolic, cele două se află pe aceeași axă verticală: temnița este scufundată într-un subteran lipsit de lumină, în timp ce palatul se deschide spre lumina cerurilor (în baza ideii monarhiei de drept divin, conform căreia harul lui Dumnezeu se revarsă întâi asupra regelui și prin acesta asupra supușilor). La începutul piesei, Rosaura, care se îndreaptă spre curtea regelui Basilio, urcă spre „înălțimile unui munte”; atunci însă când calul ei, „hipogrif violent”, o precipită într-o prăpastie, ajunge la turnul lui Segis-mundo. Opoziția spațială închisoare-palat este dublată de o a doua opoziție, de natură optică: noapte-zi, întuneric-lumină. În timp ce „piscul stufos al/ acestui falnic munte/ pune un rid chiar pe-a soarelui frunte”, din ușa turnului „se naște noaptea-ntr-însul zămislită”.

Semnificația alegorică a grupurilor temniță-noapte și palat-lumină a fost comentată convergent de către critici. Turnul în care este închis Segismundo simbolizează starea omului care nu a primit grația divină (M. Kommerell), condiția omului după păcatul original (A. A. Parker) și noaptea sufletului în care se află omul ce nu a ajuns încă la luminile divine (Angel L. Cilveti). Palatul, în schimb, simbolizează starea omului răscumpărat, soarele care strălucește deasupra lui fiind „izvorul creator al vieții, al frumuseții, al energiei vieții, indicând divinitatea ce se află în spatele universului” (A. A. Parker), izvorul luminii harului, Dumnezeu (Angel L. Cilveti).

Părerea mea este că turnul și palatul trimit alegoric la imaginile metafizice ale infernului și paradisului. Lumea de aici a lui Segismundo, ce se întinde între turn și palat, se desfășoară pe canavaua lumii de dincolo, polarizată între Iad și Rai. Secvența Paradis-Lume-Infern poate fi explicată pe baza distincției scolastice între trei grade de consistență ontologică, în funcție de relația cu Dumnezeu. Dumnezeu este izvorul ființei, este un *ens a se* (ființa de la sine). Lumea creată nu există prin ea însăși, ci doar în măsura în care își primește ființa de la creatorul ei; este un *ens ab alio* (ființa de la altul). Diavolii și toți cei care se îndepărtează de Dumnezeu se rup de izvorul ființei și nu mai sunt nimic; acest nimic creștin nu este vidul modern, ci este un *non ens* (ne-ființa). Întunericul din turn sugerează lipsa de ființă a morții eterne, în auto sacramentalul *Viața e vis*, scris de Calderón la mult timp și ca o meditație teologală asupra dramei sale cu același nume, temniței lui Segismundo îi corespunde țărâna în care primul om așteaptă încă să fie creat de Dumnezeu. Cu alte cuvinte, noaptea turnului trimite la acel *nihil* din care Dumnezeu a creat lumea, iar întoarcerea în turn, după o vreme petrecută în palat, este o întoarcere la *nihil*, o de-creație, prin care omul, pe urma diavolului, își abandonează condiția de *ens ab alio* și recade în condiția de *non ens*. Când Segismundo recunoaște că „mai tresar și-acum de spaimă/ c-am să mă trezesc în vechea-mi/

carceră întunecată”, publicul lui Calderón înțelege imediat că spaima prințului se referă la amenințarea de a se trezi în închisoarea metafizică prin excelență, în infernul eschatologic. În mod simetric, palatul este locul unde sunt primiți cei ce acceptă și urmează cuvântul lui Dumnezeu, în calitate de „prinți moștenitori” ai acestei lumi. În auto sacramentalul *Marele teatru al lumii*, la Judecata de Apoi cei care și-au jucat bine rolul vieții sunt primiți să cineze alături de autorul comediei universale, Dumnezeu. Imaginea cinei, dincolo de simbolistica euharistică, trimite la festinul de imortalitate pe care zeii îl oferă eroilor în lumea de dincolo. Atunci când Segismundo își temperează pornirile distructive întrebându-se „cine-ar vrea, pe glorie umane/ gloria din cer să-și piardă?”, publicul înțelege imediat aluzia la răsplata dată celor virtuoși, palatul trimițând la Empireu unde locuiește Dumnezeu și preafericirii mântuiți.

Aceste alegorii metafizice au și un revers psihologic. Legate de lumină, respectiv noapte, amplasate (convențional) unul deasupra celuilalt, palatul și temnița pot fi citite drept corelativi simbolici ai conștiinței și inconștientului uman, așa cum le-a conceput Freud în prima sa diviziune topică a aparatului psihic. Mai mult, dacă ne-am lua libertatea de a reprezenta palatul și temnița ca etajele superioare și subsolurile unui aceluiași turn, atunci regăsim aceeași analogie psihică la Jung. Psihologul elvețian și-a construit o celebră casă, proiectând reprezentarea empa-tetică pe care o avea despre sine însuși în structura arhitecturală a edificiului. Etajele turnului lui Jung corespund nivelelor psihice ale autorului său, de la eul moral până la pivnițele inconștientului colectiv.

În mod similar, periplusurile lui Segismundo între palat și turn urmează linia unui traseu interior, pe care protagonistul îl parcurge între „etajele” sufletului său:

Palat Turn

IV

Să ne oprim asupra fiecărei din aceste patru etape

ale destinului interior și exterior al protagonistului.

I. *Refulare*. Horoscopul îi prevestește lui Basilio că fiul ce urmează să i se nască va fi un tiran ce își va înlătura violent tatăl, încât regele decide să-l închidă pe prințul proaspăt născut într-un turn departe de oameni. Este foarte important, din punct de vedere simbolic, faptul că Segismundo nu se naște în turn, ci este aruncat acolo. Aceasta infirmă majoritatea interpretărilor care văd în principe „omul condus de instincte brutale” (M. Menendez y Peâayo), „monstrul în labirint” (Margaret S. Maurin), „echivalentul omului de grotă” (Edwin Honig), „fiara prerațională” (Ciriaco Moron Arroyo), iar în experiența lui „o reprezentare a trezirii omului de la viața simțurilor la viața spiritului” (E. M. Wilson). Aparținând de drept palatului și nu muntelui sălbatic, unde se află turnul, eroul nu este sălbaticul lui Montaigne, nu este Calibanul lui Shakespeare, adică nu este simbolul instinctului brutal, al Libidoului pur. Segismundo nu este, prin naștere, „un om între fiare/ și o fiară printre oameni”. El a fost transformat într-o fiară, după cum se plânge el însuși: „Tatăl meu, ce printre noi e, / de prezisa-mi fire neagră/ vrând să scape, pân’ la urmă/ m-a făcut din om o fiară”.

Prin întemnițare, Segismundo a fost coborât la etajul inferior al naturii sale de „amestec de om și fiară”, în termeni psihanalitici, expunerea prințului în turn corespunde unui proces de refulare. Distanța care separă „omul de fiară” este, simbolic, chiar distanța de la palat la turn, adică între conștiința și inconștientul personajului. Regele Basilio, ca întrupare a supraeului care dictează legile morale, și-a aruncat fiul în afara spațiului controlat de lumina rațiunii în spațiul unde domnește întunericul și haosul pasiunilor. Zidurile închisorii și lanțurile sunt simboluri ale cenzurii care îl țin prizonier pe prinț în pivnița inconștientului său animalic. Segismundo nu personifică prin urmare instinctul vital pur, ci instinctul vital reprimat. Refularea face ca, prin procesul pe care Jung îl numește enantiodromie, libidoul să se convertească în mortido, impulsul de viață în impuls distructiv. Clotaldo,

sfetnicul regelui, îl previne pe prinț că „temnița o știi că-ți este/ pentru furia-ți semeață/ frâu menit să ți-o supună/ și zăbală s-o strunească”, însă de fapt el răstoarnă adevărata relație cauză-efect, violența prințului („Etnă clocotind de-a dreptul/ ah, aș vrea să-mi sfâșii pieptul, / inima-n bucăți să-mi scot”) datorându-se tocmai tensiunii explozive produse de starea de frustrare în care se află.

II. *Defulare*. Impulsul de distrugere și dorința de răzbunare acumulate de Segismundo explică comportamentul prințului atunci când, pentru a-l pune la încercare, Basilio îl aduce adormit în palat și îl numește rege de o zi. Basilio, Clotaldo, Astolfo și toți ceilalți sunt convinși că principele nu face decât să confirme trăsăturile abominabile de caracter prezise de horoscop. Totuși, aroganța și violența nu aparțin *felului de a fi* (*maniera de ser*), ci *creșterii* (*maniera de creianza*) lui Segismundo. Fatalismul care se manifestă în prima sa ieșire din închisoare nu este de natură astrală, ci psihică. Protagonistul acționează condus de resentimente, care găsesc pentru prima oară calea de a ieși la suprafață.

Tensiunea interioară acumulată în lungii ani de reclusiune izbucnește imediat ce cad lanțurile (cenzurile) ce o provocau și o conțineau în același timp. Segismundo suferă o defulare (sau decompensare) violentă în care, luat în posesie de personalitatea sa de umbră, se răzbună pentru ceea ce a suferit. Sentimentul său dominant, după cum o spune în mai multe rânduri, este dorința de răzbunare: „Îndemnu-i calp/ ca să-i respect cuiva, eu, părul alb, / când tare s-ar putea/ și-al tău să-l văd pe jos în fața mea, / că răzbunat nu-s încă/ de-a fi crescut în silnicie-adâncă”. De asemenea, mânia sa explodează și atunci când vreunul din curteni îi trasează limite de comportament, adică încearcă să-l „încarcereze” din nou punându-i „lanțuri” dorințelor. Refuzul persoanelor de a-i satisface plăcerile nu face decât să-l înverșuneze: „Din cavalier mă faci s-ajung o brută, / căci orice-mpotrivire/ venin pentru răbdarea-mi și delir e”.

„Voluntarismul fără limite” de care l-a acuzat critica

(E. L. Palacios), manifestat prin supremația bunului plac asupra legii („și nedrept îmi pare-orice/ de părerea mea nu e”, care trimite la machiavelicul *Quod principi placuit, legis habet rigorem*), nu este altceva decât reversul frustrării, închis în turn, Segismundo era privat complet de libertate fizică; în palat, își propune să își ia o libertate nelimitată: „Doar ca să văd de pot, / în fața ta sfiala-mi pierd de tot, / că-s tare ispitit/ să fac ce nu se poate”. Reacția sa este perfect simetrică acțiunii lui Basilio: câtă energie reprimată prin captivitatea în turn, atâta energie eliberată de înscenarea din palat. Deși se bucură (aparent) de libertate fizică, prințul nu și-a câștigat libertatea morală. Pasiunile violente îl târăsc precum fatalitatea însăși; dar nu este fatalitatea astrală, cum deduce Basilio, ci fatalitatea pasională. Câtă vreme este dominat de resentimente, Segismundo urmează traseul unui determinism interior.

III. *Catharsis*. Basilio decide că Segismundo este cu adevărat un tiran și că experiența a fost un eșec, trimițându-și fiul adormit înapoi în turn. Ce i se întâmplă prințului atunci când se trezește din nou în închisoare? E limpede că nu suferă o a doua refulare, care l-ar transforma într-o „fiară” și mai înspăimântătoare. Regele prevăzuse o asemenea reacție și de aceea își luase măsuri de precauție, cerându-i lui Clotaldo să-i spună prințului că totul nu a fost decât un vis. Aceasta face ca Segismundo să treacă printr-un catharsis, ca și cum toată energia sa explozivă s-ar disipa prin ventilul ipotezei irealității lumii. Din moment ce totul în această lume este doar vis, nu are importanță dacă te vizezi prizonier sau rege. Resentimentele împotriva condiției de întemnițat și speranțele legate de condiția de principe rămân fără obiect și dispar împreună. Dorința de viață și frustrarea distructivă își pierd încărcătura pasională, o dată ce întreaga existență este suspendată între paranteze.

De ce acceptă însă atât de ușor Segismundo afirmația lui Clotaldo că aventura în palat nu a fost decât un vis? În prima parte a vieții, petrecută în turn, prințul nu s-a îndoit

nicio clipă de consistența lumii, deși o asemenea *deziluzie* ar fi putut să-i ușureze chinurile. Nici în a doua parte, cea petrecută în palat, nu are asemenea îndoieli, deși Clotaldo și Basilio i le sugerează subtil. Problema apare abia în a treia parte, la întoarcerea în turn, când Segismundo trebuie să compare între ele cele două experiențe de până acum. Dacă, așa cum îi spune Clotaldo, una ar fi fost reală și alta visată, eroul nu ar fi avut dificultăți legate de simțul intern ce permite distincția între adevăr și vis. Cum însă cele două experiențe au fost la fel de veridice, ele sfârșesc prin a se exclude reciproc. Acest șoc între două reprezentări ale lumii determină un colaps al principiului realității: „cred că încă/ dorm adânc în noaptea-adâncă, / fapt pe semne-adevărat, / că, de vreme ce-am visat/ toate câte-am zis că pipăi, / și ce văd un vis de-o clipă-i”. Având aceeași coerență și consistență ontologică, viziunile înfruntate minează criteriile ce permit certificarea realității. Deziluzia pe care o trăiește Segismundo constă într-un catharsis al energiilor sale libidinale (negative sau pozitive), care sunt dezinvestite din obiectele acestei lumi, fie aceasta malefică (turnul) sau benefică (palatul).

IV. *Sublimare*. Eliberate prin catharsisul deziluziei, pasiunile principelui se desprind de lucrurile terestre și se îndreaptă „spre ce e veșnic”. Jung numește un asemenea proces de redirijare a libidoului de la obiectele simțurilor la simbolurile spiritului – sublimare. La a doua ieșire din turn, Segismundo se emancipează de fatalismul pasional și, prin urmare, de presupusul fatalism astral. De acum, el nu mai acționează condus de către resentimente și frustrări, care îl împingeau să-și afirme o libertate fizică nelimitată, ci de către judecată, care îi conferă libertatea morală. *Discreția* și *prudența* principelui convertit au fost explicate prin teama acestuia, inculcată de Clotaldo, că, în cazul unui comportament necorespunzător în palat, se va trezi din nou în turn. După cum am arătat, însă, turnul și palatul sunt alegorii metafizice pentru Infern și Paradis. Segismundo reușește să dea o bună orientare liberului său arbitru fiindcă a învățat să facă legătura „corectă” (adică

creștină) între moralitatea faptelor terestre și destinul postmortem: la sfârșitul somnului existenței lumești, cel care face răul se va trezi în neființa infernală; cel care face binele, se va trezi la viața paradiziacă.

Temnița-iad și palatul-rai sunt și alegorii pentru cele două mari viziuni despre lume care și-l disputau pe omul baroc. Cetatea renașcentistă, invadată de senzualitate, erotism și credințe păgâne, era percepută de ideologia creștină drept un Babilon al păcatelor, a căror consecință este pierderea luminii harului și damnarea la moarte veșnică în temnița eschatologică a infernului. Acestei paradigme, sistemul monarhico-ecclesiastic îi opunea modelul unei societăți piramidale condusă de rege, unsul lui Dumnezeu, guvernată de virtuți grupate în conceptul de onoare, ce asigură mântuirea și accesul în palatul eschatologic al paradisului. Turnul lui Segismundo este temnița în care practicile magice (între care se numără și astrologia), vane credințe induse de diavol, îl țin prizonier pe omul „renașcentist”; palatul este statul catolic contrareforma! în care trăiește, deziluzionat și prudent, omul „baroc”.

Rezultatul luptei dintre cele două etici și viziuni despre lume nu a fost însă atât de simplu pe cât ar fi dorit ideologii tridentini. Viziunea creștină nu a putut evita ea însăși consecințele procesului de dezontologizare a lumii prin care a depreciat viziunea renașcentistă, în personajul lui Calderón avem un veridic exemplu psihologic al procesului prin care șocul între două *Weltanschauung-uri* sfârșește printr-o deziluzie ontologică, prin pierderea ființei lumii. Confruntat cu două metanarațiuni explicative ale cosmosului (cea animisto-hermetică și cea aristotelico-scolastică), omul baroc pierde încrederea în consistența existenței. Segismundo ajunge să dea glas unui întregi experiențe colective: „și-n cuprinsul lumii, dar, / toți visează a fi ce par, / chiar de nu pricep s-asculte. / Eu visez de ani în șir/ lanț și ziduri de-nchisoare, / și-am visat și altă stare/ mai plăcută că-mi admir. / Ce e viața? Un delir. / Ce e viața? Un coșmar, / o nălucă, nor fugar, / și-i mărunț

supremul bine, / căci un vis e viața-n sine, / iară visul, vis e doar". Metafora „viața e vis” rezumă uriașul colaps al lumii terestre și reorientarea spiritualității și a artei baroce dinspre imaginile concrete ale imanenței spre simbolurile și alegoriile teologale ale transcendenței.

6. Colapsul ontologiei

Prăbușirea certitudinii existențiale se manifestă printr-o neîncredere în mărturia simțurilor. Omul baroc are impresia că nu mai poate distinge între iluzie și adevăr, între artefact și natură, cele două substituindu-se reciproc. Mult comentat în acest sens a fost un celebru sonet al lui Bartolomé Leonardo de Argensola: „Întâi, don Juan, am o mărturisire, / doña Elvira, și-albeață și roșeală/ cu bani le-a cumpărat, 's de pricopseală, / la drept vorbind, nu le-a avut din fire. // Atunci, să-mi spui și tu, fără codire, / de nu-i frumoasă sub sulemeneală, / și de-o întrece, de-are îndrăzneală/ vreo frumusețe fără de boire. // Și ce-i dac-oi umbla precum netoții/ într-o amăgire, fiindcă nu știu oare/ că firea-așa a vrut să ne răsfete? // C-albastru cer, care-l vedem cu toții/ nu-i cer albastru, mare păcat, mare: / nu-i adevăr 'n-atâta frumusețe". „Adevăratul înțeles [al poemului], comentează Menendez Pidal, nu ni se descoperă până când nu ne amintim insistența cu care în secolele anterioare erau condamnate sulemenelile feminine, în ideea că arta nu trebuie să înșele spiritul uman, care se *bazează* pe bunătatea și frumusețea a tot ceea ce e natural. Acum însă, pentru poetul de la sfârșitul secolului XVI, adevărul și frumusețea nu mai sunt unul și același lucru; natura și-a pierdut divinul prestigiu: ea ne înșală, cerul albastru «nici nu e cer, nici nu este albastru», afirmație neliniștitoare pe care Calderón o va relua în *Saber del mal y del bien* (*A cunoaște binele și răul*): «nici nu e cer, nici nu e albastru». Lipsește încrederea în lucrurile naturale; de asemenea, a dispărut încrederea în veracitatea simplă a limbajului". Observația științifică a faptului că azurul cerului este o iluzie optică servește drept metaforă pentru înșelăciunea în care îl aruncă simțurile pe om. În piesa lui Calderón, citată mai înainte,

umil din personaje se plânge de faptul că „probabil ochii noștri/ se înșală și ne reprezintă/ obiecte atât de diferite/ de cele-n adevăr văzute, încât/ ne lasă sufletul în amăgire”. Iar o altă piesă de Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (în viața asta totu-i adevăr și totul e minciuna) e construită, la fel ca *Viața e vis*, pe jocul inițiativ dintre realitate și înscenare.

Scepticismul senzorial fusese o atitudine curentă în filosofia greacă, începând cu Pyrrhon și Platou. La începutul erei noastre, la încrucișarea scepticismului grec cu cel veterotestamentar, Filon din Alexandria scria: „viața omului este un vis; așa cum se întâmplă în vise, unde vedem fără să vedem, ascultăm fără să auzim, la fel, atunci când suntem treji, reprezentările noastre seamănă cu niște vise; vin și pleacă, apar și dispar, zboară înainte să le fi putut reține” (*De Josepho*, II). Aceasta este însă una din ultimele manifestări antice ale neîncrederii în mărturii simțurilor, fiindcă teologia creștină, în simbioză cu fizica aristotelică, proclamă certitudinea experienței senzoriale.

Spre deosebire de alte viziuni antice, creștinismul introduce ideea de completă realitate ontologică a lumii, în ontologia creștină dogmatică, cosmosul, chiar dacă este o creație ce își derivă ființa de la creatorul ei, există cu adevărat, nu este o iluzie de tip maya sau o subrealitate de genul cavernei platoniciene, în concordanță cu consistența lucrurilor fizice, senzațiile provocate de acestea sunt și ele veridice, în formularea lui Toma de Aquino, simțurile nu înșală: „sensus proprii sensibilis falsus non est” (*Summa theologiae*, I, quaestio XVII, art. I). În seria cognitivă „lucruri - percepții - idei”, primii doi termeni sunt solidari. Dacă apare vreo distorsiune, aceasta se poate produce doar între simțuri și gândire, în ideile pe care, indus în eroare de propriile raționamente, omul și le face despre lucruri. La rândul ei, viziunea renașcentistă perpetuează aceeași încredere în imaginile simțurilor. Din cauza aceasta, „știința” Renașterii procedează sumativ, inventariind serii nesfârșite de lucruri, ființe și fenomene, cartografiind cu deplină confidență întreaga lume

concretă.

Or, filosofia barocă rupe tocmai legătura dintre lucruri și percepții, *îndoiala* carteziană erodează solidaritatea dintre realitate și simțuri, veracitatea reprezentărilor senzoriale, în *Tratatul* despre *lume*, Descartes scrie: „Propunându-mi să tratez aici problema luminii, primul lucru asupra căruia doresc să vă avertizez este acela că poate să existe o anumită diferență între sentimentul pe care îl avem asupra acesteia (adică ideea ce se formează în imaginația noastră prin intermediul ochilor noștri) și ceea ce se află într-adevăr în lucruri și produce în noi acest sentiment (adică ceea ce se află în flacără sau în soare și căreia i se dă numele de lumină)”. Unul din comentatorii lui Descartes, Salvio Turro, arată că, „în paradigma renescentistă, a insinua o diferență între ceea ce se percepe și realitatea percepută înseamnă a ieși în afara paradigmei. Într-adevăr, pentru naturalism nu există o altă știință decât cea a compilației de experiențe, iar experiența reprezintă descrierea minuțioasă a ceea ce ni se arată și așa cum ni se arată. Realul este ceea ce ne transmite experiența imediată, iar știința este știința acestei experiențe, [în cazul lui Descartes, însă] fiecare exemplu demonstrează același lucru: lipsa de coincidență între ceea ce este perceput în mod imediat și cauza reală, în ochii lui Descartes, aceasta este totuna cu a afirma că percepția nu coincide cu experiența, că realitatea nu se poate deduce din experiența imediată. Se rupe în felul acesta orice conexiune cu paradigma renescentistă și se deschide posibilitatea construcției unei noi ontologii” (Turro, 1985: 304 - 306).

Certitudinea comună că simțurile ne spun adevărul este doar o convenție, stabilită prin obișnuință. „Dovezile, scrie Pascal, nu conving decât mintea. Ele devin puternice prin obișnuință. Această obișnuință acționează asupra simțurilor care târăsc după ele mintea fără ca ea să-și dea seama” (*Cugetări*, II, cap. VII). Pentru a șubrezi autoîntemeierea bunului simț comun, filosofi barocului vor introduce comparația veghii cu visul, în timpul somnului,

reprezentările onirice au, pentru cel” care visează, aceeași imediatețe și certitudine ca și reprezentările omului în stare de veghe. Ceea ce înseamnă că amândouă aceste stări își creează propriul criteriu de realitate, deplin valabil în interiorul fiecăreia. Expunând liber doctrina scepticilor, același Pascal arată că „nimeni, pe altă cale decât pe cea a credinței, nu poate ști sigur dacă este în stare de veghe sau dacă doarme, știut fiind că în timpul somnului omul nu crede cu mai puțină hotărâre că veghează ca atunci când este efectiv în stare de veghe. Când dormim credem că vedem spațiile, figurile, mișcările; simțim timpul scurgându-se și-l măsurăm: pe scurt, ne comportăm ca și când am fi treji. După cum singuri o spunem, jumătate din viață ne-o petrecem în somn, în care, orice s-ar părea, nu avem nicio idee despre adevăr, fiindcă tot ce simțim atunci nu este decât iluzie. Dar cine știe dacă și cealaltă jumătate a vieții noastre, în care noi credem că suntem treji, nu este tot un somn, foarte puțin deosebit de cel dintâi, din care ne trezim când credem că dormim, după cum visăm adesea că visăm, îngrămădind vise peste vise?” (*Cugetări*, 1, cap. II).

Îndoiala metodică prin care Descartes vrea să pătrundă dincolo de aparență și iluzie utilizează în ultimă instanță același procedeu ca și Calderón în *Viața e vis*: confruntarea a doua perspective cu egală întemeiere. Meditând „Despre cele ce pot fi puse la îndoială”, filosoful francez dezvoltă următorul raționament: „sunt un om care obișnuiesc să dorm noaptea și să resimt în somn toate acele lucruri, ba chiar câteodată unele mai puțin vrednice de crezare decât cele pe care le resimt oamenii treji, într-adevăr, cât de des nu mă încredințeză odihna din timpul nopții de împrejurările acestea obișnuite, cum că mă aflu aici, că sunt îmbrăcat, că șed la foc – în timp ce, totuși, stau în așternut, dezbrăcat! Dar acum văd de bună seamă cu ochi treji manuscrisul, capul acesta pe care-l mișc nu e adormit, întind și simt mâna asta în deplină cunoștință de cauză; nu tot atât de distincte s-ar întâmpla ele unuia care doarme. Ca și cum, însă, nu mi-aș aminti că fusesem uneori înșelat tocmai de asemenea gânduri, în timpul

somnului; iar cu cât chibzuiesc mai adânc la acestea, văd limpede că nu pot deosebi niciodată prin semne sigure veghea de somn, așa încât rămân uimit și chiar această uimire, aproape, îmi întărește părerea că dorm” (*Meditationes de prima philosophia*, I).

Problema coerenței interne a reprezentărilor diurne și a celor onirice, precum și a criteriului de diferențiere dintre ele va reveni de acum înainte în mod constant la filosofii și psihologii ce se vor ocupa de conștiința umană. Schopenhauer, spre exemplu, va distinge între trezie și vis pe seama criteriului continuității; într-o celebră comparație, el aseamănă trezia cu paginile unei cărți citite de la un capăt la celălalt, iar visul cu o carte citită pe sărite, la întâmplare. Freud va distinge la rândul său structurile reprezentării diurne de cele onirice pe baza opoziției dintre principiul realității și principiul plăcerii. Dar deziluzia și incertitudinea barocă par a avea un ecou aparte în cultura contemporană. La fel cu omul baroc, omul postmodern a denunțat și el metanarațiunile explicative (sistemele filosofice) ce garantează consistența lumii și, în consecință, a pierdut sentimentul de plenitudine existențială. Nu mă gândesc doar la discursurile teoretice ale deconstructiviștilor și la „lumea de hârtie” a textualiștilor, ci și la alte două experiențe mult mai abisale, ce amintesc de destinul lui Segismundo. Una este cea oferită de „contracultura” actuală a psihedelicilor, bazată pe experiențele șamanice de deconstrucție a reprezentării realității. Nu este principiul adormit cu ajutorul unei băuturi de opiu, mac și măselariță, ce amintește de beladona folosită de vrăjitoare în transele lor fantastice, sau de drogurile generați ei *flower power*? Cealaltă este cea a lumilor virtuale cibernetice, care de asemenea tind să ruineze criteriile distinctive dintre imaginație și adevăr, adică principiul realității.

6. Subiectivizarea perspectivei

Scufundarea ontologiei face ca singurele certitudini să rămână în psihologie. Căutând fundamentele unei „noi

științe”, Descartes ajunge la concluzia că adevărul întemeietor nu rezidă nici în experiența imediată, și nici în modelele fizico-matematice sau metafizice. Pe de o parte, simțurile ne înșală în ce privește poziția, forma sau dimensiunile lucrurilor, și nici nu ne permit să distingem veghea de vis; așadar cunoașterea construită pe experiența imediată este lipsită de fundament. De cealaltă parte, intelectul și legile logice ce stau la baza matematicii, geometriei și a fizicii mecaniciste nu sunt nici ele fiabile, Descartes invocând ipoteza gnostică a unui Dumnezeu înșelător care ar fi plăsmuit mintea umană în așa fel încât cunoașterea oferită de aceasta să fie în mod constant eronată. Prin îndoiala metodică, ce ruinează atât presupuzițiile cunoașterii sensibile cât și pe cele ale cunoașterii intelective, filosoful francez dezontologizează natura și face să dispară cosmosul, în accepția tradițională a termenului. Singurul punct de sprijin în stabilirea realului rămâne subiectul cunoscător, cel care stă la baza atât a informațiilor senzoriale (fie ele înșelătoare sau nu) cât și a ipotezelor intelectuale (fie ele eronate sau nu). Eul devine adevăratul *subiectum* al realității. Faimosul *Cogito, ergo sum* indică faptul că certitudinea ontologică nu mai este dedusă din lumea exterioară, ci din existența subiectului (Turro, 1985).

Efectele acestei mutații sunt incalculabile, în filosofia anterioară, ființa deriva de la Dumnezeu la lumea creată, la exterioritatea obiectivă; în filosofia barocă, ființa derivă de la Dumnezeu la conștiința umană, la interioritatea subiectivă, în linia deschisă de Descartes, inversarea copernicană a accentului de pe obiectiv pe subiectiv va fi desăvârșită de filosofi ulteriores: Leibniz, care sparge lumea unitară într-o multitudine de monade subiective; Hume, la care lumea rămâne complet dezontologizată, dependentă de subiectul cunoscător; Kant, care va distribui atât realitatea exterioară cât și pe Dumnezeu în categoria „lucrului în sine”, ce nu poate fi nici afirmat nici negat prin el însuși; Fichte, Schelling și filosofi romantici, care vor așeza eul în postura divinității, a absolutului.

Odată cu barocul, onticul începe așadar să se mute dinspre obiect spre subiect, iar *res extensa* își cedează importanța în favoarea lui *res cogitans*. Conceptul platonician de Idee, ca prototip ontologic, încetează să mai fie proiectat în transcendență și este introiectat în psihologie. Din realități metafizice, Ideile devin modele mentale. Mișcarea poate fi urmărită în intervalul de trecere de la Renaștere la Baroc. Neoplatonicienii renaștentiști, un Marsilio Ficino, acorda încă preeminență ideilor ca „substanțe adevărate”, față de care obiectele acestei lumi sunt simple copii. Omul poate să cunoască lumea fiindcă în sufletul său au rămas întipărite anumite „formulae idearum nobis ingenas” din timpul existenței sale supraceleste, existență în armonie cu Intelectul divin. De cealaltă parte, teoreticienii inspirați de gândirea scolastică, un Zuccari, consideră și ei că ideea omenească este o „scintilla divina neH anima nostra impressa”. Ambele poziții, atât neoplatonismul renaștентist cât și dogmatica contrareformată asigură preeminența ideii subiective asupra realității fizice, dar o derivă din ființa divină (poziție prezentă încă și la Descartes). Mutația intervine odată cu colapsul baroc al metafizicii, care începe un încet proces de „golire a transcendenței”, ce va culmina în modernitate cu „moartea lui Dumnezeu”. Deziluzia scenariilor ontologice atrage ruinarea polului divin. Conștiința umană rămâne treptat singură în fața universului, în consecință, ideile încetează să mai fie derivate dintr-o instanță exterioară și sunt considerate forme genuine ale conștiinței umane.

Acest proces de dezontologizare și subiectivizare a viziunii asupra lumii a fost subliniat de istoricii mentalităților și de criticii de artă și literă. „Dacă am dori să caracterizăm pe scurt ceea ce le dă acestor imagini amprenta esențială, am spune că este vorba de un proces de subiectivizare psihologică” (Weisbach, 1942: 329). „Porterul va fi considerat de acum înainte, dincolo de toate preceptivele de inspirație aristotelică, nu atât un document al frumuseții, sau al contrariului acesteia, după o scară de

valori estetice bine stabilite, ci ca un document de psihologie, ca un instrument de observație pentru cunoașterea umanului în toată profunzimea și polimorfismul său. Ampla arie a portretului răspunde acestei transformări: înainte el înfățișa doar figuri de eroi [...], acum repertoriul de personaje devine extraordinar de larg, înfățișând o lume pestriță și în mișcare, cu înălțimi și scăderi, ce forfotește înaintea spectatorului” (Maravall, 1975: 510).

Mutația nu constă doar în înlocuirea unei galerii de personaje (arhetipice, în Evul Mediu și Renaștere) cu altele (puternic individualizate, în Baroc). Substratul schimbării constă în prăbușirea modelelor metafizice, a esențelor și Ideilor, în sens platonician. Tot ceea ce până acum fusese luat drept faptură reală, cu existență ontologică, începe, odată cu Descartes, să fie supus îndoielii. Roadele deziluziei baroce se vor vedea abia un secol mai târziu, în Iluminism, când teologia în totalitatea ei, ca scenariu metafizic, va fi deconspirată ca iluzie, în literatură, exemplul cel mai grăitor pentru colapsul ontologiei și subiectivizarea perspectivei este *Don Quijote de la Mancha*. Romanul lui Cervantes delimitează tranșant două moduri de a concepe lumea fictivă, fiind pe bună dreptate considerat de unii critici drept inițiator al romanului modern.

Romanele cavalierești fuseseră adevăratele *best-seller* - *UTI* ale Renașterii, în Spania, diverse continuări și imitații ale deschizătorului de scrie *Amadis de Gaula* se editau în mii de exemplare. Genul presupunea o anumită convenție de lectură, o anumită percepție a aventurilor narate. Cititorul renascentist era un cititor „naiv”, care se lăsa antrenat în ficțiune fără să-și pună probleme în privința veridicității întâmplărilor. În felul acesta, scenele fantastice se multiplicau cancerigen, monștrii, căpcăunii și dragonii se înmulțeau ca într-un mușuroi, vrăjile, magicienii și castelele vrăjite se iveau peste tot, iar eroii mureau și înviau la nesfârșit. Acest cod de lectură avea să fie ruinat de prăbușirea generală a încrederii în

consistența lumii. Cititorul lui Cervantes nu mai este un cititor naiv, ci unul deziluzionat. El nu mai crede în idealurile epocilor anterioare, pe care le privește critic. Cavalerul rătăcitor nu mai este un erou (Amadis de Gaula), ci un nebun (Don Quijote), ceea ce înseamnă că lumea cavalească a fost deconspirată ca iluzie pierdută. Poate că în Don Quijote avem un autoportret al lui Cervantes însuși, care, dezabuzat, își contemplă în a doua parte a vieții, cea barocă, elanurile din prima parte, cea renașcentistă, când, asemeni personajului său, luptase idealist pentru patrie și catolicism, piezându-și o mână și, pentru ani buni, libertatea.

Odată cu *Don Quijote*, fantasticul încetează să mai fie perceput ca real în interiorul universului romanesc. Cavaleri, îngeri, diavoli, monștri încep să fie văzuți ca proiecții ale minții personajului. Ceea ce s-a întâmplat în filosofia epocii se repetă și la nivelul lumilor ficționale: prăbușirea metafizicii și psihologizarea perspectivei. Scriitorul și cititorul se desolidarizează de personajul care continuă să privească Ideile în termenii consistenței ontologice. Lumea cavalerescă, cu făpturile ei magice, este supusă deprecierii, cum se întâmplă la sfârșitul secolului al XVI-lea cu toate idealurile renașcentiste. E adevărat, nu e satanizată, ci psihologizată: ficțiunile ei nu sunt tratate drept apariții demonice, ci drept delir paranoic. Romanul se bifocalizează: pe de o parte, Don Quijote, care promovează perspectiva idealistă asupra lumii; de cealaltă, Sancho Panza și toți ceilalți, care susțin perspectiva pragmatistă. Jocul lor redă dualismul omului baroc, sfâșiat între aspirația spre absolut și aplecarea spre materie.

Don Quijote și Sancho Panza trăiesc în lumi complementare, dar paralele. Spre final, însă, discursurile lor încep să interfereze: scutierul se molipsește de idealismul stăpânului său, în timp ce cavalerul sfârșește prin a-și pierde idealul, prin a se deziluziona, trezindu-se din nebunie. Procesul dezamăgirii baroce a lui Don Quijote se declanșează într-o scenă crucială din partea a doua a romanului: visul din peștera din Montesinos. Este

momentul în care, la fel ca în *Viața în vis*, protagonistul trăiește direct impactul psihologic dintre două viziuni, ceea ce îi provoacă un colaps al certitudinii (sale) existențiale.

„Cavalerul tristei figuri” coboară în peștera din Montesinos ca „să vadă cu ochii lui dacă-s adevărate toate minunile ce se povesteau despre ea prin toate acele meleaguri”. Peșterile vrăjite erau un *topos* al imaginației medievale și renescentiste, ce supraviețuia din antichitate, în lumea antică, în astfel de grote, considerate guri de intrare spre lumea cealaltă, se performau rituri religioase, cum ar fi incubația în vederea obținerii unor vise profetice. Cea mai cunoscută era peștera lui Trophonios, celebru profet care dispăruse la moarte în măruntaiele pământului. Cel care cobora în peștera sa era purtat într-o călătorie inițiată de natură extatică în care i se făceau revelații supranaturale. Creștinismul a interzis aceste practici, declarându-le satanice prin asimilarea extazului și incubației cu goeția, arta invocării diavolilor. Școli de goeție au continuat însă să funcționeze în tradiția ocultă, la Nursia sau la Visignano, în Italia, și la Toledo și Salamanca, în Spania. „Citim că în Spania, după invazia sarazinilor, scrie părintele iezuit Martin del Rio în *la magia demoniaca*, a doua carte din tratatul său *Disquisiciones Magicas*, atâta vigoare a căpătat magia încât, aflându-se țara într-o mare mizerie și neștiință a cărților bune, învățământul public nu cuprindea aproape nimic altceva decât artele demonice, în Toledo, Sevilla și Salamanca. În acest din urmă oraș, astăzi mamă a bunelor arte, pe când locuiam eu acolo, mi-au arătat o grotă foarte adâncă, rămasită a unei școli monstruoase, a cărei intrare regina Doña Isabella, femeie cu suflet bărbătesc, soție a lui Don Fernando Catolicul, poruncise să fie zidită cu var și ciment abia cu un secol în urmă”.

Închise nu cu foarte mult timp în urmă (cea din Toledo prin ordinul lui Juan Martínez Guíjarro, arhiepiscop al orașului din 1546), în cadrul ofensivei generale a bisericii împotriva ocultismului, grotele de vrăjitoare

trimiteau la lumea feerică a romanelor cavalierești. Exponent al acestei lumi, Don Quijote ridică blamul ideologic pus asupra peșterii din Montesinos, recuperându-l de sub acuzația de satanism: „Iad îl numiți? [...] să nu-i mai spuneți așa, fiindcă nu o merită, după cum veți și vedea îndată”. Ce se întâmplă? Eroul nostru coboară pe o funie în grotă, unde rămâne în jur de o jumătate de oră, după care este tras afară, adormit, de către însoțitorii săi. Cavalerul neaga că ar fi visat aventurile dinăuntru, clamând dimpotrivă realitatea lor: „și cum mă găseam eu prins în această grijă și încurcătură, deodată și fără voie mă cuprinse un somn din cele mai adânci și, când nici cu gândul nu gândeam, fără să știu cum și-n ce fel, mă trezii dintr-însul și mă văzui în mijlocul celei mai frumoase, mai dulci și mai desfătătoare pajiști pe care o poate făuri firea și-o poate zămisli cea mai iscusită închipuire omenească. Mă frecai la ochi, mi-i spălai și văzui că nu dormeam, ci că eram treaz aievea”, în față îi apare un „palat, sau foisor împărătesc, de-o strălucire orbitoare, ale cărui ziduri și ai cărui pereți păreau făuriți din cleștar străveziu și luminos”, în care întâlnește figuri legendare din ciclul carolingian al lui Roland (Roldân, pentru spanioli): Montesinos însuși, cavalerul Durandarte și domnița sa Belerma. Montesinos îl întâmpină astfel: „De-atât amar de ani, viteazule cavaler Don Quijote de La Mancha, de când hălăduim prin aste pustietăți solomonite, așteptăm să te vedem, ca să dai de știre lumii ce cuprinde și închide într-însa adâncă peșteră în care ai intrat, numită peștera lui Montesinos; ispravă păstrată pentru a fi săvârșită numai de nebiruita-ți inimă și de neîntrecutu-ți curaj”.

Simbolistica întregii aventuri este extraordinară. Spațiul scufundat al peșterii, ca și în cazul temniței lui Segismundo, este un corelativ al inconștientului colectiv. Aici se află îngropate figurile ce alcătuiau materialul magic al romanelor cavalierești, Cavalerii sunt ținuți prizonieri în lumea subterană de către o vrajă a lui Merlin, marele mag din ciclul arthurian, ce personifică aici fantezia nocturnă. Tradiția spune că bătrânul înțelept era fiu al diavolului

(„Merlin, acel solomonar din țara Franciei, despre care se spune c-ar fi feciorul necuratului”), fapt sugestiv pentru reacțiile contradictorii de fascinație și teamă ale oamenilor față de fantezmele magice. Vraja care ține toată această lume departe de lumina zilei nu este altceva decât cenzura impusă imaginației de către gândirea teologică, pe de o parte, și de gândirea raționalistă, de cealaltă. De aceea, pentru cei de afară, lumea de jos este atât un iad, cât și o iluzie (și am arătat cum cele două forme de depreciere se suprapuneau în epocă în ideea că visele sunt iluzii trimise de diavoli pentru a-i atrage pe oameni în păcat).

Don Quijote este însă imun la amândouă formele de culpabilizare. Pentru el, ținutul lui Montesinos nu este infernal, ci paradiziac, iar cele trăite aici nu sunt un vis deșert (*somnium*), ci o vedenie vizionară (*revelația*). El este cavalerul așteptat capabil să refacă miticul *descensus ad inferos* pentru a elibera figurile ținute prizoniere aici. Într-o lume care nu mai crede în fantezie, nebunia lui singură este capabilă a regăsi drumul înapoi la inconstientul magic. Batjocorită de cei din jur, psihoza paranoică a lui Don Quijote rămâne singura cale de inițiere (pentru protagonist, călătoria durează trei zile, cifră caracteristică incursiunilor în lumea cealaltă, cum este cea a lui Dante) într-o dimensiune psihică pierdută, unde nu domnește principiul frustrant al realității, ci principiul plăcerii fantasmatică. În anti-epopeea cavaleriească a lui Cervantes, peștera lui Montesinos reprezintă punctul cel mai de jos, nadirul aventurii eroului, corespunzând coborârilor lui Ulise și a lui Enea în Hades.

Descinderea în visare are însă efectul neașteptat de a-l trezi pe ultimul om capabil să se conecteze la materialul feeric refulat. Din acest moment, Don Quijote, care până acum se scufunda tot mai adânc în delir, pare a reveni insesizabil spre suprafață, pentru ca în finalul romanului să își recapete „luciditatea”, adică să se reintegreze în viziunea despre lume a celor din jurul său.

Inițierea procesului de trezire se datorează unui șoc asemănător celui trăit de Segismundo. Până acum, Don

Quijote își trăise nebunia ca pe o realitate deplină. Din interiorul delirului, el își investea halucinațiile cu o consistență ontologică completă. Principiul de organizare a lumii în termenii viziunii cavaleresti funcționa coerent, dându-și propria întemeiere, astfel încât pentru cavalerul închipuit cutare forme erau cu tot atâta certitudine niște uriași, pe cât pentru scutierul său erau niște mori de vânt. Diferite prin principiul lor structurant (al plăcerii vs. al realității), cele două reprezentări pot coexista în paralel, fără riscul de a se anula reciproc, câtă vreme promotorii lor (Don Quijote, respectiv Sancho) nu ies din interiorul lor. Aceeași coerență a realității funcționa și pentru Segismundo înainte de a fi adus în palat, prințul neavând probleme în a distinge lumea în care trăiește (temnița) de eventualele lumi visate (în visele ce îi pot fi ipotetic atribuite ca oricărui om). Problema lui Segismundo apare doar atunci când, sub egida visului, îi este prezentată o altă realitate (cea din palat) de egală consistență cu cea din turn.

În mod similar, în peștera lui Montesinos, Don Quijote se confruntă nu cu o viziune calitativ diferită de a sa proprie (cum este viziunea lui Sancho), ci cu o viziune onirică echivalentă viziunii sale psihotice. Până acum, cavalerul prelucra materialul fantasmatic refulat doar prin structurile nebuniei; în grota „vrăjită” el îl accesează prin structurile visului. Amândouă, descoperă el, sunt egal de îndreptățite, au aceeași consistență. La fel cu Segismundo adus în palat, Don Quijote descoperă în lumea onirică aceleași repere de certificare ale realității cu cele pe care le folosea în lumea psihotică: „Îmi dusei mâna la cap și la piept pentru a mă încredința dacă eu eram acela care stăm acolo sau vreo nălucă amăgitoare care-mi luase chipul; dar atingerea, simțirea, vorbele cu rost pe care le spuneam în sinea mea îmi arătară că tot eu sunt cel ce eram atunci acolo, ca și cel ce sunt aici acum”, îndoiala lui Segismundo ia naștere atunci când trebuie să-și explice coexistența a doua viziuni „realiste” ce au o egală soliditate senzorială, în mod invers simetric, nedumerirea

lui Don Quijote apare când este pus în situația de a confrunța două viziuni „fantasmatică” de aceeași coerență.

Nu întâmplător, naratorul aventurilor lui Don Quijote, Cide Hamete Berenjeli, tratează aventura drept „apocrifă”, lăsând în seama „prudenței” (desigur baroce) a cititorului să decidă dacă este sau nu la fel de reală ca toate celelalte pățanii ale protagonistului. De asemenea, Sancho își apostrofează cavalerul: „Aman, stăpâne, stăpâne, yino-ți în fire, pentru Dumnezeu, și-n numele cinstei Luminăției Tale întoarce-te la judecata cumpănită și nu mai da crezare ăstor năluciri ce ți-au scrântit mințile și ți le-au întors pe dos”. Dar pentru Don Quijote nu este la fel de ușor a decide ce a fost nălucire și ce a fost realitate, cum este pentru Sancho, fiindcă, în timp ce scutierul privește faptele din afară, văzându-și stăpânul dând asalt unei mori de vânt, cavalerul privește din interiorul nebuniei sale, văzându-se în luptă cu un uriaș. Tocmai egala întemeiere subiectivă a viziunii sale cavaleriești paranoice și a viziunii feerice onirice face ce cele două viziuni să se submineze reciproc. Șocul reprezentărilor determină în Don Quijote un colaps al certitudinii existențiale, care va duce în final la „trezirea” lui. Deși invers simetrice, deziluziile (*desenganos*) lui Segismundo și a lui Don Quijote au consecințe similare: dezontologizarea lumii.

Odată cu Cervantes, Calderón și toți marii scriitori baroci, scenariile metafizice care explicau lumea și îi dădeau o întemeiere ontologică sunt privite cu suspiciune. Dezamăgit, prudent, omul european al secolului al XVII-lea începe să își deconspire idealurile drept proiecții subiective. După publicarea lui Don Quijote, romanele cavaleriești ies din modă și aproape încetează scrierea și editarea lor. Magia, mistica, feericul, fantasticul nu mai pot fi luate drept realități nici măcar în interiorul ficțiunii romanești, romanul îndreptându-se încet, dar sigur, spre formula realistă. Cervantes surprinde această luare de conștiință de sine, percepută ca o „dezvrăjire” (*desenchantment*) a lumii, ca o trezire din nebunia ingenuă a secolelor anterioare. Sentimentul că universul

este o aparență, că viața este o reprezentare, că existența este un vis, din care ne așteaptă marea deșteptare, duce la subiectivizarea viziunii asupra lumii. Satanizată, mortificată, depreciată, ontologia se scufundă în psihologie.

Bibliografie critică orientativă:

José Louis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbolica del Barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1990; Philippe Aries, *Omul în fața morții*, vol. I. *Vremea gigantilor*, vol. II. *Moartea sălbatică*, Traducere și note de Andrei Niculescu, București, Ed. Meridiane, 1996; Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Catedra, 1990; Sergio Bertelli, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Barcelona, Ediciones Peninsula, 1984; Karl Alfred Blüher, *Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983; Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, Prefață de Mircea Eliade, Postfață de Sorin Antohi, București, Ed. Nemira, 1994; Dinko Evitanovic (ed.), *El sueño y su representación en el Barroco español*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969; Jean Delumeau, *Păcatul și frica. Culpabilitatea în Occident (secolele XIII-XVII)*, vol. I, Traducere de Ingrid Ilinca și Cora Chiriac; vol. II, Traducere de Mihai Ungurean și Liviu Papuc, Postfață de Alexandru-Florin Platon, Iași, Ed. Polirom, 1997, respectiv 1998; Guillermo Diaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Editorial Critica, 1983; Arturo Farinelli, *La vita e un sogno* (2 vol.), Torino, Fratelli Bocea Editori, 1916; Wallace K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950; Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, 1981; Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Traducere de Mihai Avădanei, Cu o postfață de Valeriu Gherghel, Iași, Ed. Polirom, 1996; M. Harris, *Cows, Pigs, Wars & Witches. The Riddles of Culture*, Glasgow, 1977; Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1966; Jacques Le Goff, *Imaginarul*

medieval. Eseuri, traducere și note de Marina Rădulescu, București, Ed. Meridiane, 1991; Idem, *Nașterea Purgatoriului* (2 vol.), Traducere, prefață și note de Maria Carpov, București, Ed. Meridiane, 1995, Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, Paris, A. Colin, 1925; José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975; Ovidiu Moceanu, *Visul și împărăția*, Cluj, Ed. Antim, 1998; Robert

Muchembled (ed.), *Magia și vrăjitoria în Europa din Evul Mediu până astăzi*, Traducere din franceză de Maria și Cezar Ivănescu, București, Ed. Humanitas, 1997; Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970; Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco* (2 vol.), Universidad de Granada, 1988; Santiago Sebasti în *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981; Salvio Turro, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1985; Rosario Villari (ed.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1992; Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

COPILUL DIVIN ÎN FAUST

Imaginea luminoasă a unui copil divin, care apare în mituri, în literatură sau în visuri, încărcată de o semnificație transcendentă, de o promisiune de transformare și de împlinire, este, după psihologia analitică, un simbol al sinelui. Figura copilului se află la cele două extremități ale liniei de evoluție psihologică a individului uman. La început, ea este o expresie a sinelui primitiv, al fătului din faza intrauterină, a cărui aparat psihic se află și el în stare embrionară. Copilul originar, ce se înalță din ape sau din haos, care iese din pântecul matern al pământului sau din oul cosmic, simbolizează emergența spiritului din materie, nașterea individului dotat cu conștiință. Voluntar sau involuntar, autograful sau scriitorul care imaginează geneza lumii și a umanității se transpune în cele mai vechi imagini și intuiții pe care le

are despre propria sa naștere.

Copilul divin este și un simbol al sinelui teleologic, pe care omul, în evoluția sa psihologică, încearcă să-l refacă la un nivel superior. Deși individuația este un proces ce presupune separarea în componente funcționale a sinelui original, individul nu este părăsit niciodată de nostalgia stării de totalitate, pe care o resimte ca pe un paradis pierdut. Regresia la senzația de fuziune inițială este întotdeauna un prilej de reconectare la sursele vitale ale ființei de adâncime, ce permite un nou început, o nouă ieșire în existență. Dar adevărata regăsire de sine este cea în care individul reușește să reintegreze într-un tot componentele scindate ale personalității sale. Sinele matur, sinele teleologic poate fi obținut printr-o conjuncție a conștiinței și a inconștientului, a părților antagoniste ale aparatului psihic (eul și *anima, persana* și umbra), simbolizată printr-o nuntă alchimică.

După C.G. Jung, scenariul narativ al miturilor, al epopeilor, al basmelor și al operelor literare care înfățișează o *questa* urmează alegoric linia individuației umane. Aventurile eroului pornit pe oceane furtunoase, prin păduri pline de primejdii, prin ținuturi pustii și neexplorate, sunt cel mai adesea imaginate empatetic de artist în funcție de reprezentările intuitive ale unei coborâri în inconștient, în care eul se întâlnește cu dublii săi, cu personalitățile sale necunoscute, ce trebuie aduse la lumină, în *Metamorfoze și simboluri ale Libâdouului* (Paris, Editions Montaigne, 1927), Jung identifică tiparul arhetipal al regăsirii de sine în călătoria mitică a eroului pe ocean, într-o barcă sau un butoi, în căutarea nemuririi, în unele legende amerindiene, barca este înghițită de marele șarpe sau de un dragon acvatic, ce mănâncă soarele la apus, îl transportă în pânțelele său, și îl aruncă afară la răsărit. Pe acest drum solar subteran, eroul suferă și el o gestație care îi permite, la capătul călătoriei, să se nască a doua oară, la o condiție superioară celei muritoare. Reveriile de regresie la sânul matern ascund o dorință simbolică de transcendere a situației actuale și de

renaștere interioară. De fiecare dată când individul are intuiția unor transformări importante, care duc la o reșezare a geografiei sale psihice, în visuri îi apare imaginea omului care se naște încă o dată, ca zeu. Recurentă în mituri, religii și opere de artă, figura copilului divin este primită ca un *mysterium tremendum*, din care iradiază puterea sinelui reîntregit.

Ca toate marile opere de proiecție fantastică, poemul *Faust* (utilizez în primul rând traducerea lui Lucian Blaga, E.S.P.L.A., 1955, și, pe alocuri, cea a lui Ștefan Augustin Doinaș, Ed. Univers, 1982) ridică o hartă simbolică a sufletului creatorului său. Aventurile protagonistului transcriu empatetic mișcările interioare ale lui Goethe, care pare a-și fi găsit în personaj o oglindă de profunzime, întâmplările doctorului devenit mag codifică, în simboluri esoterice, aventura de autocunoaștere a scriitorului, ridicată de acesta la rang de experiență exemplară pentru întreaga umanitate. Conștient de dimensiunea psihologică a celor narate, Goethe nu utilizează totuși un limbaj și un cod simbolic psihologic, ci își transpune intuițiile într-un cod metafizic. Imagistica magică, alchimică și hermetică, conceptele filosofice folosite de scriitorul de la Weimar sunt corelativii obiectivi ai unor momente și entități interioare. Poemul pare a fi o uriașă proiecție cosmică a sufletului lui Goethe. În acest cod-deinterpretare, figura copilului apare în *Faust* de nu mai puțin de cinci ori, și de fiecare dată ea exprimă o altă configurație interioară.

Prima apariție este cea a copilului născut din relația adulteră a lui Faust cu Margareta și el simbolizează o conjuncție nereușită. Faust o vede pentru prima oară pe tânăra fată într-o oglindă magică din bucătăria vrăjitoarelor, unde fusese dus de Mefisto pentru a fi reîntinerit. Bând din cazanul cu decoct de hipomană, Faust este vrăjit, revitalizat, sexualizat, și în el se aprind dorințele erotice. Chipul femeii care îi apare în oglindă personifică idealul său de femeie trezit la viață din criptele propriului suflet. Oglinda, instrument mantie, îi permite lui Faust să-și vizualizeze *anima*, personalitatea feminină

inconștientă, pe care o proiectează asupra Margaretei, la fel cum Mefisto personifică și el o altă personalitate inconștientă a protagonistului, umbră. Margareta și Mefisto întruchipează cele două „suflete” contradictorii ale lui Faust, cele două tendințe ce și-l dispută pe erou, cea ascendentă, luminoasă, și cea descendentă, tenebroasă. Personaj hermetic, în care susul se îmbină cu josul și binele cu răul, Faust îi cuprinde pe amândoi. Iar dacă Mefisto reprezintă dublul său demonic, „spiritul rău”, „șarpele”, Margareta este dublul său angelic, care, într-o dispută în care Faust face o profesiune de credință de tip panteist, se arată pe sine ca o credincioasă creștină fidelă bisericii.

Pietatea fetei corespunde condiției de doctor erudit a lui Faust: până nu demult, protagonistul fusese într-atât de intens dedicat luminilor rațiunii și într-atât de stăpânit de gândirea intelectuală, încât până și idealul său feminin fusese sublimat de la nivelul carnal al erosului la cel spiritual al lui *agape*. Margareta este așadar o imagine sublimată a *animei* lui Faust, iar idila eșuată dintre cei doi simbolizează eșecul credinței pure în a-i oferi eroului mântuirea. Pornit pe calea tenebroasă a simțurilor și a dorințelor refulate, personificate de Mefisto, Faust nu numai că nu va urma calea ascendentă indicată de fată (cum se întâmplă cu Dante condus de Beatrice), ci o va atrage și pe aceasta în lumea carnalității și a păcatului, în relația celor doi îndrăgostiți, rolul diavolului este de a ispiți eul angelic din starea lui asexuat-spirituală într-o stare sexualizat-trupească. Decăderea Margaretei reflectă destinul adamic al lui Faust, pactul făcut de acesta cu tenebrele.

În lectură psihoarhetipală, coruperea fetei corespunde așadar unei desublimări a animei angelice a protagonistului, unei dezinvestiri a libidoului său din obiectele spirituale ale credinței și unei reinvestiri în instincte sexuale. O serie de scene simbolice punctează regresia parcursă de figura Margaretei sub influența figurii diavolului. Faust îi oferă fetei două cutii cu bijuterii,

procurate de diavol. Dacă prima cutie este dăruită de tânără bisericii, ca semn că ea se află încă sub dominația unei atitudini altruiste, orientate spre o idee transcendentă, a doua cutie este păstrată, semn că interesul fetei se recentrează asupra ei înseși. În termeni creștini, forma aceasta de egoism stă sub semnul lui Mamona, demonul lăcomiei (*avarind*). A doua scenă este întâmirea celor doi în casa unei codoașe, Marta. Urmând calea Margaretei, cei doi îndrăgostiți ar fi ajuns în fața altarului, unde ar fi consfințit o iubire legitimă și castă. Urmând calea lui Mefisto, ei ajung într-un pat de bordel, unde se celebrează iubirea lubrică, patronată de Moloh, demonul desfrâului (*luxuria*).

La fel cu Oedip, aventura Margaretei urmează un traseu psihologic regresiv, de întoarcere la etape revolute ale unei maturizări ce a presupus sublimări succesive. Personajele care încearcă să oprească „decăderea” Margaretei simbolizează cenzurile ce împiedică regresia. Primul dintre acestea este Valentin, fratele fetei, pe care Faust, al cărui braț este condus de Mefisto, îl ucide în duel. În protocolul onoarei din secolele XVI-XVII, fratele este un garant al bunului renume și al castității fetei, al imaginii ei sociale, al *persanei* de „doamnă” ce corespunde *persanei* de cavalier. Numele Valentin trimite însă și la patronul nupțiilor legiuite (Goethe parafrează chiar celebra baladă a lui Shakespeare), în el întrezărindu-se alegoric imaginea unui sfânt-militar. Duelul dintre Valentin și Faust, „posedat” de Mefisto, răstoarnă rezultatul înfruntării arhetipale dintre Sfântul Gheorghe și balaur. Prin moartea lui Valentin, Margareta, „îngerul”, iese de sub protecția unui arhanghel păzitor, în mod similar, atunci când Oedip se întoarce la Theba, pe un traseu regresiv ce îl va aduce în chiar patul în care a fost conceput, calea îi este barată de o figură agresivă, de Laios. *Imago*-\ tatălui, la fel cu *imago-ul* fratelui, trebuie înfruntate și învinse pentru ca protagoniștii să poată continua coborârea în sine.

Al doilea personaj care se opune căderii Margaretei este mama ei. În codul realist de lectură, mama, la fel cu

fratele, apără onoarea și castitatea fetei, în codul metafizic de lectură, mama trimite la o figură tutelară superioară arhanghelului, la cea a Fecioarei Maria. Rugându-se la icoana Maicii Domnului cu pruncul, Margareta se pune sub semnul nunții caste, al procreației fără sexualitate, sigilată în conceptul imaculatei concepții. Acest model de iubire sublimată este însă „stins” la sfatul lui Mefisto, care le procură îndrăgostiților un drog pentru a o adormi pe mamă. Drogul se va dovedi o otravă, fiindcă, în codul psihologic de lectură, a „adormi” o cenzură este totuna cu a o distruge. La fel cu Margareta, și Oedip trebuia să înfrunte și să înlăture *imago*-ul matern, personificat în cazul său de figura amenințătoare a Sfinxului.

Trecând de figurile ce împiedică descinderea în adâncuri, iubirea dintre Faust și Margareta culminează în Noaptea Valpurgiei. Dacă s-ar fi lăsat condus de dorințele Margaretei, Faust ar fi ajuns la nunta în biserică, în fața lui Dumnezeu. Pe calea lui Mefisto, el își celebrează iubirea la sabatul orgiastic al vrăjitoarelor, sub patronajul Maestrului Leonard, Marele Țap Negru. Balul Satanei, în care liturghia sacră a căsătoriei se oficiază pe dos, simbolizează noaptea simțurilor și a sexualității. Noaptea de sabat corespunde nebuniei în care se prăbușește Margareta, prin derularea fără limite a libidoului reprimat, cu tot cortegiul său de imagini fantastice, bezmetice și terifiante. Episodul reprezintă punctul cel mai de jos al aventurii lui Faust, moment în care eroul atinge nadirul tenebrelor eliberate din el însuși.

La capătul acestei regresii simbolice emerge prima figură a copilului, rod al dragostei demonice dintre Faust și Margareta. Cum iubirea dintre ei nu a evoluat în sens ascendent, ci stă mereu sub semnul blamului moral și al conștiinței vinovate, copilul nu aduce mântuirea. Într-un gest de demență autope-depsitoare, Margareta îl ucide, ceea ce îi va atrage întemnițarea și condamnarea la moarte. Omorârea pruncului sugerează că uniunea dintre eul faustic și eul angelic nu dă rod, că Faust nu își poate găsi împlinirea prin credința pură. Dimpotrivă, în loc să fie

convertit de Margareta, precum Dante de Beatrice, Faust este cel care își atrage iubita pe calea descendentă ce duce în Iadul inconștientului, în iubirea lor triumfă modelul contrar celui al imaculatei concepții, și anume sexualitatea fără procreație, iubirea fără rod, definită de teologia creștină drept păcat al desfrânării. Cu moartea Margaretei, în Faust se stinge complet *lumina* (i se ocultează dublul angelic) și eroul se scufundă în *umbră* (este luat în posesie de dublul demonic).

Deși eșuată, experiența catabatică a lui Faust se dovedește însă o etapă necesară în economia totală a mântuirii. În acord cu concepția sa de natură hermetică, ce contrazice viziunea creștină, Goethe consideră că, pentru a dobândi apoteoza, eroul trebuie să facă întâi o coborâre în infern. Păcatul apare ca o trăire necesară maturizării spirituale: pentru a ajunge sus omul trebuie să cunoască josul, pentru a atinge lumina el trebuie să parcurgă tenebrele, în termeni jungieni, se poate spune că Goethe intuiește marea lege psihologică conform căreia împlinirea nu poate fi obținută prin ignorarea și excluderea inconștientului, ci doar prin recuperarea și asumarea acestuia. Faust, doctorul erudit, a trăit într-o inflație monstruoasă a intelectului, care l-a rupt de sursele vitale ale propriului inconștient. Refulat, inconștientul a sfârșit prin a izbucni devastator la suprafață, într-un proces dureros dar necesar de restabilire a echilibrului psihic. Faust avea nevoie să parcurgă aventura mefistofelică pentru a epuiza și recupera energia blocată distructiv în *umbră*. De acum, inconștientul personal, personificat de diavol, nu va mai exercita o obsesie malefică nici asupra eroului, dar nici asupra lui Goethe însuși, care pare a se fi eliberat, prin scrierea poemului, de amintirile culpabile legate de idilele sale din tinerețe. Revolta titanică din *Faust I*, ce face corp comun cu faza de Sturmer a lui Goethe, este înlocuită în *Faust II* de o experiență recuperatoare hermetică, susținută de poetica neoclasică îmbrățișată de scriitor.

Întors din noaptea de Valpurgis, Faust este dus în

zbor la castelul imperial, unde devine consilierul împăratului. Dacă sabatul de pe muntele Brocken corespunde meandrelor inconștientului refulat al protagonistului, palatul, spațiu al ordinii și al luminii, este, arhetipal vorbind, un corelativ al conștiinței sale. Or, lumea de la suprafață se află într-o stare de disoluție și întunecare, ce reflectă luarea în posesie a conștiinței lui Faust de către personalitatea mefistofelică izbucnită în el din adâncuri. La fel cu cetățile antice (precum Teba lui Oedip) cuprinse de *miasma*, manifestare a mâniei zeilor ignorați sau a morților nerăzbunați, castelul este și el bântuit de molime și revolte, ce sugerează mișcările tectonice din Faust și, nu în ultimul rând, sentimentul culpabilității față de moartea Margaretei.

Simbolul global al răsturnării de regim este carnavalul organizat de Faust și Mefisto. Conform unui scenariu ritualic, în zilele de carnaval ordinea din timpul anului face loc haosului, într-o întoarcere simbolică *in illo tempore*, în vederea dezagregării structurilor sociale și mentale anchilozate și a reîntemeierii societății. Decorurile și măștile ce iau parte la cortegiile paradei sugerează condiția derizorie și artificială a lumii raționale a lui Faust. În final, această lume va fi consumată de focul infernal adus de Mefisto, într-o purificare spectaculoasă. Rege al carnavalului, Faust se distribuie pe sine în rolul lui Plutus, zeu al adâncurilor stăpân peste morți și peste bogățiile subterane, mască ce trimite la relația pe care protagonistul a stabilit-o cu propriul inconștient.

Carul său alegoric este condus de o figură simbolică, ce se constituie într-o a doua ipostază a copilului divin: băiatul-căruțaș. „Eu sunt risipa, poezia. / Eu sunt poetul care se desăvârșește, / Când bunul cel mai scump și-l risipește. / Și eu, nemăsurat sunt de bogat, / Și-asemenea lui Plutus mă socot: / Împodobindu-i și petrecere și joc, / Și tocmai ce-i lipsește - aceea-mpart”. „Duh din duhul” lui Faust, „iubit fiu al acestuia”, băiatul-căruțaș a fost gândit de Goethe ca o alegorie a poeziei. Asemeni lui Khrishna conducând carul de luptă al lui Arjuna, băiatul-căruțaș este

un zeu ce îi indică omului direcția de evoluție interioară. Alegoria este, însă, deosebit de complexă. Ne aflăm în palatul imperial, spațiu simbolic al conștiinței, în a cărei lumină arta nu funcționează ca o magie, ci doar ca o iluzie. Copil al lui Plutus, figura băiatului-căruțaș simbolizează, desigur, poezia inspirată care își află sursa în adâncuri. Însă adus în lumea de la suprafață, el nu poate crea decât podoabe și frumuseți superficiale, sub care nu face decât să ascundă aspectul mizer și șters al realității, în palat, poezia este redusă la condiția de artefact, de aceea în final Faust îl „eliberează” pe băiatul-căruțaș: „Ești liber să tenalți acum în sfera ta, / Ce nu-i aici. Bălțată și-ncurcată/ Ne-mprejmue aici o lume slută”. Anunțând apariția lui Euphorion, băiatul-căruțaș este conceput de Goethe ca un simbol al transfigurării omului în poet, prin alchimia artei. Cum arta nu își găsește însă reala împlinire în regimul mental al raționalității, care o deconspiră ca joc de iluzii, va fi nevoie ca Faust să coboare din nou în spațiile scufundate ale inconștientului, pentru ca aici să renască magic în Euphorion.

Pentru această coborâre, Mefisto nu îi mai este de ajutor. Diavolul era călăuza ideală în noaptea Valpurgiei, care este o antecameră a Iadului creștin. La cererea împăratului, care dorește să întâlnească sufletele lui Paris și Elena, Faust trebuie, însă, să descindă în Hadesul clasic. Acesta se constituie într-un al treilea spațiu simbolic, corelat unei zone distincte a psihicului protagonistului, precum și unei poetici diferite de cea din *Faust I*. Palatul imperial, conceput prin analogie cu structura conștiinței diurne, trimite la mentalitatea de tip iluminist; muntele Brocken, unde se desfășoară sabatul vrăjitoarelor, este omologabil inconștientului personal (*umbrei*) și este atribuit de Goethe unei poetici de tip (*pre*) romantic, Nordului creștin; Câmpiile Farsaliei, unde Faust oficiază o noapte valpurgică „clasică”, ale cărei fapte nu mai personifică pulsionile refulate ale protagonistului ci amintiri atavice ale culturii europene, corespunde inconștientului colectiv și unei poetici de tip neoclasic,

atribuită de Goethe Sudului greco-latin.

Ghid prin acest spațiu mitologic, populat de grifoni, sfincși, centauri, nimfe, sirene, stimfalide, hidre, lamii, grae, între care Mefisto se simte străin, va fi un personaj preparat de Wagner pe cale alchimică: Homunculus. Alchimia face parte din disciplinele demonice în care Faust se inițiază în contul pactului cu necuratul. Tatăl său fusese și el un medic spagiric, din branșa lui Paracelsus, care era preocupat de întâlnirea dintre Leul Roșu (oxidul de mercur) cu Grina Alba (acidul clorhidric) în Alcov ((Retorta) în vederea obținerii panaceului universal. Wagner, întrupând eul savant, *persana* de învățat a lui Faust, procedează, cât timp maestrul său zace inconștient (în urma exploziei provocate de încercarea acestuia de a reține *psyche-ea* Elenei), la *Opus Magnus*. Mefisto îl asistă, în baza ideii inchizitoriale că practicile oculte sunt dictate de diavol, în Athanor, cuptorul închis ermetic și încălzit la o temperatură de coacere organică, elementele trec prin transformări care vor duce la degajarea unei *quinta dessentia*: „Îngrozitorul clopot sună/ Și zidurile se-nfioară. / Nesiguranța nu mai poate/ Să se întindă într-o doară. / Tenebrele se luminează, / Iar în lăuntrica fiolă/ O nestemată foarte trează/ S-aprinde ca un viu cărbune, / Și fulgeră prin întuneric. / S-alege-acum un alb eteric. / De nu l-aș pierde în cenușă!”. Goethe rezumă în aceste versuri cele trei etape principale ale marii opere alchimice: Nigredo, faza la negru (cenușa, tenebrele), în care compuşii inițiali intră în *putrefacția* și *mortificație*; Albedo, faza la alb (alb eteric), în care are loc *separația*, degajarea elementelor pure necompuse; și Rubedo, faza la roșu (viu cărbune), în care materiile prime intră în *conjuncția* și dau naștere lui *Lapis*, piatra filosofală. Aceasta are puterea de a transsubstantia tot ceea ce atinge: în contact cu ea, plumbul vulgar devine aur nobil, iar omul muritor și coruptibil devine asemeni unui zeu. De aceea, piatra filosofilor este și un elixir de nemurire, scopul cercetărilor alchimice fiind în primul rând unul soteriologic, și abia apoi unul material. Operatorul care obține *lapis exiilis*

suferă o chimie internă care îl regenerează spiritual. Simbolul acestei renașteri la o nouă condiție este Homunculus, omulețul produs în eprubeta alchimică. Clamând puterile unui demiurg, care recrează ființa umană într-o ipostază superioară celei actuale, alchimistul anticipează în fond o fecundare *in vitro*. Că acesta este substratul simbolisticii alchimice o dovedește personificarea combinației elementelor ca o nuntă mistică între două principii opuse, Regele și Regina, Soarele și Luna, din care ia naștere Regele tânăr, copilul divin. Mefisto, dornic să se instruiască în tot ceea ce concurează atributele lui Dumnezeu, aflând că Wagner încearcă să prepare un om, se întreabă „Un om?

— Și ce pereche-ndrăgostită/ Ați încuiat să procreeze-n horn?”

Homunculus este cea de-a treia ipostază a copilului divin în poemul lui Goethe. Într-o serie de studii asupra simbolisticii esoterice, reunite în volumele *Psihologie și alchimie* (București, Ed. Teora, 1996), *Studii alchimice* și *Mysterium coniunctionis* (în *Collected Works*, Princeton University Press, vol. 13 și 14), C.G. Jung a demonstrat că alchimia este un proces autopsihic. Athanorul reprezintă pieptul sau corpul alchimistului, iar operațiile chimice sunt o modalitate de concentrare asupra unor transformări interioare. Producerea lui Homunculus sugerează degajarea în Faust a unui complex autonom. Omulețul produs în epubretă personifică o nouă configurație psihică ce ia naștere în eroul aflat în stare de inconștiență.

Vivace, activ, dezinhibat, Homunculus îl numește pe Mefisto „văr” și „cumătru”, semn că cei doi întruchipează două *imago*-uri de egală importanță din mentalul lui Faust. Dacă, în termeni metafizici, Mefisto se identifică imaginii arhetipale a diavolului, generată de imaginarul creștin, Homunculus constituie corespondentul acestuia în imaginarul antic, și anume *daimonul*. Asemeni lui Socrate, sfătuit de daimonul său interior, Faust își va găsi calea prin labirintul figurilor mitologice condus de către acest spiriduș personal. Ca toți daimonii, Homunculus are un rol

psihopomp, mediind legătura dintre universul celor vii și universul celor morți. Profitând de starea de transă în care se află Faust, el îl poartă pe mantaua fermecată în lumea mitică a Farsaliei, în căutarea unor **v/uxai**. În termenii psihologiei jungiene, dacă Mefisto personifică *umbra*, fiind în consecință stăpân peste inconștientul individual (**refulat**) al lui Faust, asimilabil Iadului creștin, Homunculus personifică *spiritul*, formațiune a inconștientului colectiv, asimilabil în poem Hadesului păgân. Spiritele sunt, după Jung, fie fantasme patologice, fie idei noi, dar deocamdată necunoscute individului, ce apar ca proiecții exterioare, din cauză că nu sunt în legătură cu eul.

Complex autonom inconștient ce emerge în Faust, Homunculus nu va fi totuși perceput de erou ca o imagine a propriului sine pe cale de sinteză. Copilul alchimic rămâne în raport cu Faust un produs artificial, confecționat de alter-ego-ul său rațional, Wagner, și nu un fiu organic, născut din el însuși. Spiridușul însuși își recunoaște condiția, spunându-i discipolului: „Acu e-acu, tătuță! N-a fost glumă. / îmbrățișează-mă la piept cu gingășie. / Dar nu prea strâns, să nu se spargă sticla. / Obștească însușire e, precum se știe: / Firescului de-abia-i ajunge-un univers deschis, / Ce-i artificial e mulțumit c-un loc închis”. Spirit pur, substanță imaterială, Homunculus nu are un trup și nici consistență. De aceea, scopul său secret în noaptea valpurgiei clasice va fi să dobândească materialitate, așa cum însuși Faust trebuie să ajungă să realizeze nunta alchimică nu doar prin simboluri, în Athanor, ci printr-o conjuncție psihologică concretă.

În Câmpiile Farsaliei, spiridușul intervine în disputa dintre Thales și Anaxagora asupra conceptului de evoluție naturală. Cei doi filosofi antici se fac purtătorii de cuvânt ai celor două teorii evoluționiste care se înfruntau în timpul lui Goethe, „neptunienii”, adepții ideii de evoluție lentă, cu schimbări infinitezimale, și „vulcanienii”, adepții ideii de evoluție în salturi, prin modificări catastrofale. Asimilat de scriitor conceptului său de formă originară, de

evte Xexeia, Homunculus optează pentru o evoluție „neptuniană”. Spărgându-și fiola, el se împrăștie ca o ploaie de văpăi asupra mării, aceste semințe de foc (adevărați A.byoii cinepuati Koi) urmând să parcurgă pentru întrupare întreg lanțul filogenezei ce a dus de la „supa primordială” la ființa umană.

Prin contrast, Faust va parcurge o evoluție vulcaniană către reconfigurarea de șine. Încă de la apariția sa, Homunculus intră în rezonanță cu fantasmеle eroului, citind ca într-o fereastră în sufletul celui adormit. Or, în visul lui Faust, pe care spiridușul îl „luminează” și îl materializează prin puterile sale, apare din nou chipul unei femei. De astă dată, rolul de ideal feminin este jucat de Eletia, eroina antică întruchipând frumusețea sexuală, semn că în *anima* protagonistului s-a desăvârșit procesul de desublimare. Căutarea Elenei desemnează încercarea lui Faust de a-și recupera dublul feminin, refulat în deceniile de preocupări intelectuale. O primă invocație a Elenei, adusă sub formă de **v**/uză în Castelul imperial, eșuase în momentul în care Faust încercase să o atingă și să o rețină pe pământ. De astă dată, protagonistul nu mai face greșeala de a-și căuta iubita în planul vieții raționale, ci coboară în ținutul care îi este specific, în inconștientul mitic. Asemeni lui Orfeu pornit pe urmele lui Euridike, el trebuie să refacă inițiativul Kaâdpaaîț *ei q* avtpov. Sibila care îl îndrumă îl previne într-adevăr: „Ești temerar, dar bucură-te de răscruce, / întunecatul gang la Persefona duce: / Pe sub Olimp, în gol de munte - ascultă ea/ Dacă s-aude tainic vreun oprit salut. / Pe-aici l-am furișat și pe Orfeu cândva. / Cutează, poate că dobândă - alta vei avea”.

In questa sa, Faust este sfătuit, în afară de Homunculus, de trei personaje din mitologia clasică, ce au avut toate rolul de dascăli psihopompi pe lângă cei ce le-au cerut ajutor, întâia este Erichto, vrăjitoarea din *Farsalia* lui Lucanus, care îi dezvăluie lui Sextus viitorul luptei din Câmpiile farsalice prin intermediul unui ritual de necromanție. Cel de-al doilea este centaurul Chiron, dascălul lui Heracle, primul dintre eroii legendari care a

coborât în Hades, în sfârșit, cea de-a treia este sibila Manto, cea care, în *Eneida* lui Vergiliu, îl conduce pe Enea prin Hades pentru a-și întâlni tatăl. Toți trei sunt depozitarii unei înțelepciuni ancestrale și slujesc drept inițiatori în tainele comunicării cu adâncurile. În terminologia lui Jung, ei sunt personificări ale arhetipului *sensului*, imaginat ca un bătrân înțelept ce cumulează înțelepciunea rasei umane, depozitată în genele noastre. Rolul lui este de a oferi ritualuri și comportamente care să confere sens lumii haotice a imaginilor inconștiente, care, dacă ar fi scăpate de sub control, ar conduce la nebunie.

Expediția lui Faust este încununată de succes, eroul întâlnindu-și iubita arhetipală. Uniunea lor provoacă un cutremur, personificat de Goethe în Seismos, zeu ce modifică geografia Farsaliei. Un munte uriaș se înalță în mijlocul câmpiei și pe vârful acestuia Faust își va întemeia castelul nunții sale cu Elena. Ca toate evenimentele exterioare ce afectează peisajul imaginar, și Seismos poate fi citit drept expresia unui eveniment psihic. Prin întâlnirea cu Elena, în Faust are loc un scurt-circuit psihologic, care răstoarnă radical întreaga sa topografie mentală. Rezultatul acestui cataclism este apariția unui munte, adică a unui nou centru al lumii interioare, iradiant și plin de putere. Din castelul construit în vârf, Faust va guverna lumea cu o eficiență incomparabil sporită față de guvernarea în declin din castelul imperial. Dacă în palatul de la suprafață, din lumea reală, ceea ce provoca starea de criză era lipsa banilor, a aurului, în lumea mitică, prin cutremur, Faust scoate din adâncuri filoane de aur, care îl fac infinit de bogat și puternic. Aurul subteran, pe care Mefisto nu îl putea decât imita prin iluzii sau bancnote în timpul carnavalului, este aurul filosofal, aurul nemuririi. Descoperirea aurului sugerează conectarea lui Faust la izvorul vieții veșnice din el însuși, la însăși sursa libidoului.

Muntele sacru din care izvorăște aurul imortalității este spațiul *sinelui*. Faust atinge unitatea mistică a sinelui prin căsătoria simbolică cu Elena. Cei doi reprezintă polii complementari ai universului și ai vieții psihice. Ei sunt

Regele și Regina din procesul alchimic, Sol și Luna a căror întâlnire provoacă sinteza chintesenței filosofale. Goethe gândea nunta lor ca o întâlnire între Nord și Sud, între arta romantic-creștină și arta clasică păgână, într-o poetică de tip neoclasic. Faust-enciclo-pedul, amintind de *Aufkläreri*, a fost răsturnat de Faust-titanul, ce trimite la *Stürmeri*, pentru ca, în partea a doua a poemului, Faust-hermetul să refacă echilibrul între rațiune și simțuri. *Opus magnus* nu mai este un proces chimic, ci unul psihologic, ce desemnează reuniunea dintre eu și *anima* într-o totalitate psihică superioară, care este sinele.

După cum a arătat Jung, hierogamia are în vedere o transformare și renaștere, în care Regele bătrân, chinuit de o rană fără leac, care este însăși condiția sa de muritor, devine Regele tânăr, curat și imortal precum zeii. Expediția regresivă l-a condus pe Faust la punctul originar, în marele uter teluric, în care eroul renaște ca un copil divin. Această a patra ipostază a arhetipului este reprezentată de Euforion, fiul lui Faust și al Elenei. El este un simbol al sinelui reîntregit, în care eul conștient reface legăturile cu eurile inconștiente, într-o proces de autototalizare pe care gândirea mitică și mistică îl vede ca pe o apoteoză. Că în Euforion se regăsesc principiile luminii și ale întunericului o dovedește „compoziția” sa triadică, ce poate fi explicată pe seama unei antropologii neopitagoreice. Conform unui model cosmologic ce a avut o anumită faimă în mediile culte ale antichității târzii, universul este o sferă care are pământul în centru. Această sferă este împărțită în două emisfere, una a luminii, având la zenit soarele și fiind echivalată Olimpului, iar cealaltă a întunericului, având la nadir luna și fiind echivalată Hadesului (aerian). Prin rotație în jurul pământului, cele două emisfere creează efectul de zi-noapte. Văzut drept un compus a trei naturi, spirit, suflet și trup, omul se descompune la moarte prin migrația fiecărei substanțe spre în locul ei de origine. Astfel, trupul se reîntoarce în țarină; sufletul (în înțelesul de umbră homerică) coboară în emisfera lunii, în Hades; spiritul, esență de origine divină, urcă la banchetul zeilor

din Olimpiii astral. Euforion este și el o uniune a trei elemente provenind din trei zone diferite: veșmântul său, care rămâne pe pământ, ca emblemă a învelișului trupesc; v/uzf), care își are locul alături de mama sa, Elena, în adânc; și aureola, care „se ridică la ceruri asemeni unei comete”. După sinteza copilului divin, Faust mai are de îndeplinit doar un singur lucru: să repună ordine în lumea de la suprafață, pe care o lăsase în păcăgînire în timpul expedițiilor sale în abisuri. Castelul imperial e în ruină, starea lui reflectând mișcările tectonice ce au avut loc în subteran. Seismos și-a făcut simțită acțiunea stihială și aici, asemeni unui zeu al haosului: „Am fost de față [spune Mefisto] când acolo, jos, fierbând, / Abisul clocotea văpăi cărând, / Când Moloh, cu ciocanul stânci spărgând, /Zvârlea bucăți de munte-n depărtare. / E plină țara de străine pietre, grele. / Cine explică-asemenea putere/ De azvârlire ca din praștie în zare?” Catastrofa vulcaniană reflectă răsturnarea raportului de forțe din psihismul lui Faust, decompensarea și irupția inconștientului colectiv: „Ce-a fost străfund, e astăzi pisc. / învățătură iei, din tot ce-am spus, / Să-ntorci ce-i jos, s-ajungă sus”.

În lipsa lui Faust, autoritatea împăratului a intrat în declin, toți au început să lupte pentru putere, simbol al dezagregării unei conștiințe al cărei eu rătăcește prin labirintul inconștientului. Preocupat de experiența regresivă, Faust a pierdut controlul asupra principiului realității, asupra lumii de afară. Acum, el se întoarce să pună ordine în imperiu și să reinstaleze împăratul pe tron. Același scenariu psihoarhetipal poate fi regăsit în *Odiseea*, unde, după o lungă rătăcire pe mările fabuloase simbolizând inconștientul, Ulise se întoarce acasă și îi ucide pe претенenții care amenințau să-i ia locul. Ajutat de forțele magice pe care le conferă atingerea sinelui, personificate în ajutoare de basm, Războilă, Ține-strâns, Strânge-tot, Faust învinge armatele contra-împăratului și reia astfel în mod simbolic conducerea unui psihism amenințat de schizoidie.

Drept răsplată, împăratul îi oferă stăpânirea peste

țărmlul mării, de sub care, prin îndiguire, Faust scoate la suprafață un întins ținut, unde va întemeia un paradis terestru. Secarea apelor și colonizarea noului pământ este un ultim simbol al împlinirii de către protagonist a procesului de individuație. Atingerea sinelui presupune conștientizarea unor zone masive din inconștient și preluarea sub control a unei cantități sporite de Libido, ce poate fi folosită în scopuri creatoare. Simptomatic, Faust ajunge un erou civilizator, încercarea inițiată reușită având în mituri drept rezultat o întemeiere. Prin creație, prin faptă, Faust este un mic demiurg, care instituie o lume aurorală pe pământul smuls apelor.

Cu aceasta, Faust simte că a atins împlinirea dorită și ca poate rosti faimosul „Oprește-te clipă!” ce anunță îndeplinirea pactului cu Mefisto. Clipa se oprește, protagonistul moare, dar ieșirea din timp nu-i atrage damnarea, așa cum spera diavolul, ci mântuirea. Mefisto descoperă că a fost înșelat și că experiența tenebrelor în care l-a condus pe pactant nu l-a sărăcit pe acesta până la căderea în neant (în teologia creștină, cel care se rupe de Dumnezeu iese în afara ființei, izolându-se în condiția de neființă a diavolilor), ci, dimpotrivă, l-a îmbogățit până la atingerea plenitudinii divine. La o privire mai atentă, Faust nu avea ce pierde prin pactul cu diavolul. Dacă condiția nu s-ar fi îndeplinit, Faust ar fi rămas mai departe prizonier în starea de vid interior care îl împingea la sinucidere și care nu este decât o prefigurarea a neantului infernal. Dacă ea este îndeplinită, însă, Faust atinge o deplinătate ontologică care îl apropie de Dumnezeu, și nu de diavol. Logica internă a apoteozei, prea binecunoscută Dumnezeului hermetic al lui Goethe atunci când tăcea pariul cu Mefisto în privința lui Faust, conduce la „lămurirea” eroului, la degajarea esenței sale nemuritoare. Chiar dorind să facă răul, diavolul devine un instrument în economia globală a mântuirii, care desigur nu e creștină, ci hermetică.

O alegorie grațioasă a dejucării planului diavolului de desființare a lui Faust sunt rozele aruncate de îngeri asupra mormântului eroului, flori ce îi alungă pe dracii

aflați în așteptarea sufletului celui mort. Rozele mistice sunt un însemn al salvării, ele apărând, spre exemplu, în emblema rozacrucienilor. Crucea încadrată într-un trandafir sugerează ca lemnul crucii (instrument al morții) înflorește și dă rod (conferă viață preaferiților). Roza simbolizează, de altfel, deplinătatea însăși a ființei, în *Paradisul* lui Dante, ierarhiile angelice și cetele preaferiților sunt orânduite în jurul lui Dumnezeu sub forma unei roze celeste, ce desemnează *pleroma* divină. Trandafirii aruncați asupra mormântului lui Faust indică și ei că eroul s-a împlinit asemenea unei roze mistice, care nu poate fi scufundată în imperiul de vid al diavolilor, ci se înalță spre cerurile vieții veșnice.

O ultimă apariție a arhetipului copilului încununează destinul lui Faust. Dus de îngeri în ceruri, el se integrează în corul „băieților fericiți”. Dacă Euforion era totuși un *alt* Faust, născut din acesta, în finalul poemului, Faust însuși se transformă într-un copil angelic, *renatus in novam infantiam*. La capătul *questei* prin târâmurile inconstientului, prin conjuncția eului cu *anima*, Faust reface totalitatea sinelui și se naște a doua oară, nu din carne ci din spirit, ca un copil divin.

EIDOLA - IMAGINI ALE DUBLULUI ÎN ROMANTISM

Începând cu Renașterea, cultura europeană a intrat într-un dezechilibru cu consecințe incalculabile pentru întreaga sa evoluție ulterioară. După un mileniu de dominație a religiei creștine, mentalitatea colectivă a fost protagonista și martora unei masive întoarceri a refumatului, adică a culturii antichității târzii. Magia și vrăjitoria, astrologia și divinația, cabala, alchimia și medicina spagirică, tot ceea ce stă sub termenul de ocultism, sunt expresia reemergenței vechilor credințe și sisteme mistice, din cultele de mistere (Eleusis, Dionysos, Isis și Osiris, Cybele și Attis, Mithra etc), din hermetismul alexandrin sau din gnoză. Hrănindu-se din imensul material magic și mitic refumat, imaginarul renescentist a cunoscut o înflorire care nu putea decât să sperie instituția creștină. Prin măsuri drastice, atât biserica protestantă,

cât și cea catolică, au procedat la ceea ce Ioan Petru Culianu numește o uriașă cenzură a imaginarului. Secolul al XVII-lea, secol baroc, este rezultatul acestei inhibări a misticismului în favoarea unei credințe de tip dogmatic, în secolul următor, al luminilor, după declinul fervorii religioase, cenzura imaginarului renascentist a fost continuată de pe o nouă poziție, de altă natură, cea a raționalismului iluminist, în acest fel, timp de două secole, gândirea magică a fost pentru a doua oară înăbușită și refulată în inconștientul colectiv.

Revenirea la suprafață a acestui material va avea loc în romantism, pe bună dreptate numit o „renaștere a Renașterii”. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, Europa asistă la o manifestare explozivă a principiului inconștient, care pare a-și lua revanșa asupra secolelor de dominație a rațiunii, fie ea teologală sau laică, în romantism, *Weltanschattung-vi* magic reușește să se manifeste complet, fără să mai fie culpabilizat sau satanizat, cum se întâmplase în Renaștere. Totuși, în comparație cu epocile anterioare, imaginația ocultă suferă o mutație esențială. Din cauza noii poziții ocupate de rațiune în istoria mentalității europene, fantasticul este tot mai puțin perceput în termeni metafizici (ca manifestare a unei realități transcendente) și tot mai mult în termeni psihologici (ca materializare a unor obsesii inconștiente). Transcendența religioasă tinde să fie înlocuită de interioritatea psihologică, iar mistica lasă treptat loc esteticii. Acest sistem de mutații, de la rațiune la irațional, de la obiectiv la subiectiv, de la exterior la interior face ca romantismul să resimtă emergența materialului ocult ca o lentă înălțare la suprafață a continentului scufundat al inconștientului. Tipologia personajelor romantice (dublul, femeia „meduzeică”, monstrul, titanul, geniul) exprimă revenirea din adâncuri a unor complexe autonome ale inconștientului colectiv.

Recurența fără precedent a temei dublului dă seama de noua relație pe care omul european o dezvoltă cu propria sa personalitate refulată, în funcție de gradul de

clivaj în raport cu eul a alter-egourilor autonome personificate în figura dublului, dublii romantici pot fi distribuiți în două serii: dubli eterali, spirituali (corespunzând unui control menținut parțial asupra alter-egoului clivat); și dubli concreți, materiali (corespunzând pierderii controlului asupra alter-egoului proiectat în altcineva), în prima serie, asupra căreia mă voi opri în continuare, prin analiza câtorva opere cu valoare simptomatică, se integrează motivele umbrei, oglinzii și tabloului, în cea de-a doua se încadrează motivele gemenilor, al străinului ce „ne seamănă ca o picătură de apă” și al iubitei a cărei dragoste face posibilă realizarea androgenului.

1. Umbra

Apariția cea mai pregnantă, dar și cea mai enigmatică, a motivului umbrei are loc în nuvela lui Adelbert von Chamisso, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*¹¹. Numele protagonistului, a cărui etimologie a produs o bogată exegeză, stă pe o ambiguitate întemeietoare. După informațiile date de autor fratelui său, „Schlemihl, sau mai curând Schlemiel, este un cuvânt ebraic și înseamnă Théophile sau iubit de Dumnezeu”, într-adevăr, particula *el* în finalul numelor iudaice de îngeri și arhangheli indică filiația acestora cu Dumnezeu: Michael, Gabriel, Samael etc. Satan însuși, înainte de cădere, se numea Satanei. Ca și Theo-philos, Schlemiel este un om iubit de Dumnezeu, un fiu al Tatălui din ceruri. Pe de altă parte, continuă Chamisso fără să pară a lua în seamă paradoxul pe care tocmai îl dezvoltă, „în jargonul evreiesc li se atribuie acest nume oamenilor nefericiți sau neîndemânatici, căroră nimic nu le reușește”. Derivat din idiș, cuvântul desemnează într-adevăr pe cineva cu o soartă nenorocită (cf. *Jewish Encyclopedia*), sau, în argoul hoților, un ghinionist (cf. *Wörterbuch der Gaunerund Diebssprache*). Numele Schle-mihl constituie așadar un oximoron, închizând două sensuri opuse, două perspective și două valorizări contradictorii ale aceleiași figuri². Pentru opera lui Chamisso, important este faptul

că această antifrază afectivă aduce aminte de un alt personaj pe care numele îl indica la început drept un favorizat al sorții, un iubit de către zei, pentru ca mai apoi să devină sinonim cu damnarea: Faustus.

Tema pactului faustic este ușor de recunoscut în nuvelă: în termenii juridici ai târgului (*do ut des*), Peter primește de la bătrânul în cenușiu punga lui Fortunatus și îi cedează în schimb umbra sa. În general, în mitul faustic ceea ce cere diavolul este sufletul pactantului, dar, în acest caz, lucrurile sunt complicate prin faptul că bătrânul în cenușiu îi va pretinde lui Peter, în cadrul unui al doilea pact pe care protagonistul nu-l va mai accepta, să-i dea sufletul în schimbul umbrei. Această desidentificare a sufletului de umbră rupe nuvela din tiparul faustic și dă naștere unei stranieți productive. Să lăsăm deoparte numeroasele și adesea contradictoriile explicații pe care criticii le-au dat umbrei și să reluăm analiza simbolului.

O primă tentație este aceea de a identifica în umbra lui Peter Schlemihl arhetipul pe care Jung îl desemnează folosind același termen, *Schatten*. În accepția lui Jung, umbra este personalitatea negativă a individului, eul inconștient în care se concentrează toate dorințele, pornirile, tendințele considerate blamabile și în consecință refutate de către eul conștient³. Fratele malefic, străinul îmbrăcat în negru, care înfăptuiește ceea ce eroul își dorește în ascuns dar nu ar îndrăzni niciodată să pună în practică din cauza cenzurii morale, sunt personificări ale acestei personalități tenebroase. Figura abundă în literatura romantică sau de influență romantică, eroul trebuind adesea să se confrunte cu partea sa întunecată ipostaziată în *celălalt*. Călugărul Medardus locuit de fratele său Victorin, din *Elixirele diavolului* al lui Hoffmann, sau dr. Jekyll înlocuit de mr. Hyde din nuvela lui R.L. Stevenson sunt astfel de personaje luate în posesie de propria lor umbră.

La începutul povestirii, Peter Schlemihl este într-adevăr sub stăpânirea unor porniri pe care morala creștină le tratează drept păcate: dorința de înavuțire, lăcomia.

Sperând să scape de sărăcia vieții de student de până atunci, eroul face o călătorie pe mare într-un alt oraș, la unchiul său, înarmat cu o scrisoare de recomandare și cu speranța de a se căpătui cu ajutorul acestuia. *Incipitul* repetă un tipar celebru, cel al romanului *Măgarul de aur* al lui Apuleius, unde tânărul Lucius ajunge, după o călătorie maritimă, în Thesalia, la o mătușă, mânat de o curiozitate la fel de greu avuabilă: dorința de a practica magia. Xiaversarea unei întinderi acvatice, către o rudă necunoscută, sugerează o coborâre în propriul inconștient, sub presiunea unor porniri refulate ce speră să își găsească aici împlinirea. Față de bogătașii din compania lui Thomas John, Peter Schlemihl se simte un „biet sărăntoc” și un ticălos, or, frustrarea și umilința resimțite de protagonist își găsesc imediat un răspuns prin apariția bătrânului în cenușiu, care împlinește pe loc orice dorință materială formulată de oamenii din anturajul lui Thomas John. În mod ciudat, Peter pare a fi singurul care îl vede, ca și cum serviabilul străin ar fi o materializare a propriei sale fantasme.

Străinul ce se înființează imediat ce tentația vreunui păcat îl atinge pe om este desigur diavolul, ca personificare a umbrei colective. Buzunarul său fără fund este o ușă ce se deschide direct către infern, locul unde sfârșesc toți cei care își vând sufletul în schimbul bogățiilor, precum Thomas John într-o fază ulterioară a povestirii, extras pentru o clipă de sub mantie, în scop pedagogic, de către străinul în cenușiu, în calitate de stăpân atât peste sufletele morților, cât și peste bogățiile din adâncuri, străinul amintește de dubla funcția a lui Plutus, zeul roman al Hadesului, transpus însă în registru creștin. La fel ca Plutus, diavolul are și el în putere aurul subteran, dar acesta nu mai simbolizează fecunditatea și viața, ci tentația și damnarea, ca „ochi al dracului”. Această schimbare de sens este simptomatică pentru relațiile pe care mentalitatea păgână și cea creștină le întrețin cu inconștientul, proiectat în imaginea Hadesului, respectiv a infernului. Străinul în cenușiu urcă din

adâncurile unui inconștient mobilat cu dorințe materiale refulate, tentându-l pe Peter Schlemihl cu realizarea acestora. Acceptând punga lui Fortunatus, eroul se situează, psihologic vorbind, pe poziția simțurilor, în punctul de unde își poate investi libidinal senzațiile, instinctele și plăcerile refuzate până atunci.

Umbra pe care diavolul i-o cere lui Peter Schlemihl nu este, așadar, umbra în sensul lui Jung, personificată de chiar străinul în cenușiu. Chiar admitând că acesta simbolizează umbra colectivă, în timp ce umbra fizică ar simboliza umbra individuală a protagonistului, nu este logic ca diavolul să aibă nevoie de un schimb pentru a obține ceva ce face parte din chiar natura sa. În logica conceptului jungian, un Peter Schlemihl stăpânit de diavol ar trebui să-și amplifice umbra, nu să și-o piardă. Mai mult, un om care își pierde partea de umbră nu ar trebui să fie blamat și temut de cei din jur, ci admirat, precum un sfânt care se înalță în lumină pură. Umbra lui Schlemihl nu este latura sa diabolică, care să poată fi opusă, să spunem, aureolei sfinților, ca manifestare a laturii angelice.

Umbra din povestire este un element esențial pentru integritatea unui individ, nu atât fizic cât moral. Este adevărat că, în spiritul ironiei romantice, Chamisso vorbește cu seriozitate despre umbră în termeni fizici, ca absență a luminii. Mai mult, eroul său își tratează umbra în aceeași termeni pragmatici, materialști, drept un strict fenomen optic, motivând mucalit pierderea ei ca o consecință a unei boli sau a diverse accidente. Ușurința cu care a făcut pactul se datorează tocmai acestei valorizări a umbrei doar sub latura ei strict profană: „La urma urmei, se scuză el, o umbră nu este decât o umbră. Se poate trăi și fără ea și nu înțeleg de ce trebuie să facem atâta scandal din cauza ei”. Prin naivitatea protagonistului, Chamisso ironizează o întreagă lume care, sub fascinația empirismului și a scientismului, și-a pierdut deschiderea spre transcendență și nu mai știe să vadă latura sacră a lucrurilor. Ca un mic burghez dornic de îmbogățire, Peter se concentrează pe ceea ce Blaga ar numi aspectul fanic al

existenței, ignorând aspectul ei criptic, orbire pe care va trebui să o plătească ulterior. Chamisso realizează efectul de incongruență și absurd al temei umbrei printr-o reducere deliberată a simbolului la latura lui imagistică, prin amputarea deliberată a sensului lui moral-metafizic⁴.

Cei din jurul lui Schlemihl, în schimb, citesc umbra sub latura ei simbolică, drept însemn al naturii invizibile a omului. Din această perspectivă, există o oarecare îndreptățire în interpretările care văd în absența umbrei o alegorie a exilării din patrie, a pierderii situației sociale, respectului semenilor, reputației și distincțiilor onorifice, toate acestea fiind legate de moralitatea individului, în omul care și-a pierdut umbra cei din anturajul lui Schlemihl subînțeleg, în mod tacit, un om care a avut comerț cu necuratul⁵.

Dar repulsia și spaima oamenilor față de Peter este ceva mai mult decât o simplă condamnare morală. Pierderea umbrei îl stigmatizează pe protagonist, sugerând o transcendere în negativ a condiției umane, în cercul al nouălea al Infernului, în zona Antenora, Dante întâlnește trădători ale căror suflete au fost aruncate în iad înainte ca ei să moară, un diavol ținându-le pe pământ locul în trup⁶. Schlemihl trezește aceeași oroare ca un om care și-a vândut sufletul și este locuit de demon. Mitologia populară are și o altă făptură infernală cu un statut asemănător: vampirul. Vampirii sunt oameni al căror trup continuă să trăiască în absența sufletului. Inteligența lor nu ține de calitățile duhului, ci de spiritul diabolic. Tocmai din cauza absenței sufletului, vampirii nu au umbră și nu se văd în oglindă. Condiția lor de morți vii este consecința unui pact infernal, prin care și-au cedat sufletul în schimbul nemuririi trupului. Dar această nemurire nu reprezintă, mântuirea în lumină, ci este damnare la întuneric. La fel cu vampirii, după pactul cu omul în cenușiu, Schlemihl este condamnat să trăiască în întuneric, să se ferească de lumina soarelui, care i-ar pune în evidență infirmitatea, pneumatică.

Umbra ar reprezenta, așadar, sufletul omului,

concluzie la care ajunge și Otto Rank, după ce aduce în discuție numeroase texte din literatura etnologică a popoarelor primitive⁷. Totuși, după cum am văzut, la Chamisso umbra nu se identifică sufletului, cel puțin nu în sensul creștin ce subîntinde pactele cu diavolul. O cale spre o mai fină elucidare a simbolului ne-o oferă analiza obiectelor magice care intervin în destinul lui Schemihl, și a funcției simbolice a acestora: umbra-punga-cizmele. Peter își cedează umbra în schimbul pungii lui Fortunatus; în momentul în care, refuzând să facă un doilea pact cu diavolul, prin care să-și recapete umbra în schimbul sufletului, renunță la pungă, el primește, de la un tânăr blond (imagine luminoasă, angelică, în opoziție cu figura diabolică a omului în cenușiu), cizmele de șapte leghe. Prin fiecare din aceste obiecte el pierde sau câștigă ceva. Cedarea umbrei îi atrage oprobiul celor din jur; de acum înainte el nu se va mai putea bucura de relațiile cu semenii, de prietenie, de iubire, ajungând un infirm afectiv. Prin umbră, Schlemihl pierde *erosul*, *filia*, sentimentele în sens foarte larg. În schimb, el câștigă bogăția și puterea materială, care simbolizează, după cum am văzut, instinctele, senzațiile, poftele. Când renunță la pungă el câștigă cizmele ce îi fac posibile deplasările miraculoase. Prin introducerea cizmelor fermecate în tramă, se face/simțit elementura autobiografic, Chamisso punându-l pe eroul său/să întreprindă aceleași călătorii de cunoaștere de tip iluminist-enciclopedic pe care le săvârșise el însuși în tinerețe. Cizmele corespund, așadar, intelectului, cunoașterii raționale, /aceeași cunoaștere care îl scârbea pe Faust, determinându-l să / aleagă calea magiei. Finalul nuvelei, în care Schlemihl apare ca un savant izolat de lume, este suspendat, fiindcă personajul nu este nici condamnat (pactul nu a fost dus până la capăt), dar nici mântuit (umbra nu a fost recuperată de la diavol).

Simțuri, sentimente, intelect; cele trei obiecte magice sugerează o distribuție tripartită a protagonistului, după modelul triadei psihologice de sorginte platoniciană: ETnGuuia, Qufioq, vouq. O antropologie tripartită, în care

ființa umană este alcătuită din trei esențe, după modelul neoplatonic vouț-xi/ux1!" ară (j. a, adică spirit-suflettrup, este caracteristică gândirii oculte. Ea se opune antropologiei creștine, în care omul este alcătuit din două esențe, suflet și trup. Comparând cele două viziuni, reiese că teologia creștină combină în conceptul de suflet cele două funcții pe care mitologia și mistica antică, precum și cea ocultă, le distinge ca niște componente separate. Pentru neopitagoreici și neoplatonici, m/ut! reprezintă, așa cum se întâmpla deja la Homer, sufletul lipsit de conștiință al celor morți, forța lor de viață, iar vouq reprezintă conștiința, personalitatea mortului. La moarte, ele se despart, vyuxf] mergând în Hadesul umbrelor, iar vouq urcând în Olimpul zeilor⁸. La creștini, în schimb, separația nu are loc, sufletele morților păstrându-și conștiința indiferent de locul unde ajung, în Iad sau în Rai.

Ambiguitatea fertilă a simbolului umbrei se datorează suprapunerii palimpsestice a celor două antropologii. Pe de o parte, în virtutea filiației sale romantice⁹, Chamisso își imaginează personajul pe o schemă psihologică tripartită, ce permite distincția între simțuri, sentimente și conștiință. De cealaltă parte, preluând *patternul* narativ creștin, el aşază pactul cu diavolul în schema bipartită a trupului și sufletului. Chamisso gândește în termeni ocuți, dar povestește în termeni creștini, fără să ne prevină asupra acestei alunecări, într-o viziune creștină, situația finală a lui Schlemihl este paradoxală și irezovabilă, personajul nefiind nici damnat, nici mântuit; într-o viziune ocultă, situația devine limpede, Schlemihl fiind un personaj care a pierdut pe Vuzf], dar a păstrat pe vouc). În termeni creștini, el se află în situația incongruentă de a-și fi pierdut o jumătate a sufletului și de a-și fi păstrat cealaltă jumătate.

Când diavolul cere sufletul eroului, el cere sufletul integral, în sens creștin, din care, prin primul pact, a obținut doar o parte. Umbra lui Peter Schlemihl simbolizează aşadar acel vu/CH™ sens păgân, de suflet inconștient ce merge să bântuie Hadesul. Or, grecii îl

concepeau ca o imagine (sâSoolov) a corpului, ce repetă aidoma înfățișarea omului, neavând însă consistență. Atunci când îi apare în vis lui Ahile, Patrocle are aspectul unei umbre imateriale, pe care prietenul său nu reușește să o strângă în brațe. Umbra lui Peter Schlemihl este un asemenea elScoA.ov, ce intermediază între trupul de carne și personalitatea conștientă a personajului, în viziunea neoplatonică, Vuză (sau Tiveua, sau *anima*) are o natură energetică, făcând legătura între spiritul de natură ideală și trupul de natură materială. El este forța de viață, ce dă coeziune indivizilor vii. Este interesant că Chamisso certifică indirect o asemenea interpretare a umbrei într-o replică dată cu câțva timp înainte de a muri: „Oamenii m-au întrebat adesea ce înseamnă umbră. Dacă ar vrea să mă întrebe acum ce înseamnă umbra mea, le-aș răspunde: înseamnă sănătatea care îmi lipsește. Absența umbrei mele este boala mea”. Când Vuzf) zboară din trup, omul moare.

Dar dacă sufletul în sensul creștin dorit de omul în cenușiu este compus din sufletul inconștient (simbolizat de umbră) și sufletul rațional (simbolizat de cizmele fermecate), nu se explică cum poate diavolul să ofere o jumătate (umbra) în schimbul întregului (sufletul). Ultima nuanță ce trebuie pusă este aceea că Chamisso accentuează conceptul neoplatonic de xi/u/ti în termenii antropologiei arhaice homerice. Pentru Homer, vi/uti nu contează atât ca o componentă/a omului (într-o opoziție de genul crâua / v (/uxii), ci ca un dubiți al omului. După cum a arătat Jean-Pierre Vernant, ideea de imagine (ei-SwXov) are o mare importanță pentru mentalitatea primitivă. Imaginile, idolii, stau la baza practicilor magice exercitate asupra ființelor imateriale. Pe baza legăturilor simpatetice dintre original și imagine (statuie, desen, păpușă), ființa respectivă este obligată să execute ordinele adresate copiei¹⁰. Umbla lui Peter Schlemihl nu se substituie personalității conștiente a personajului, dar o angajează. Cumpărând-o în schimbul pungii, diavolul a obținut un el5 a>ov prin /care îl poate controla pe erou. Abia prin renunțarea la pungă, Schlemihl/reușește să se desfacă din

legătura magică cu umbra sa, ce îl ținea sub influența omului în cenușiu.

2. Oglinda

Un al doilea sâscov pe care romantismul îl recuperează pentru a da expresie emergenței sufletului inconștient este imaginea reflectată în oglindă. De la lecanomanția antică (ghicitul într-un vas cu apă) până la cristalomanția modernă, suprafețele reflectante au fost dintotdeauna un mijloc de comunicare cu lumea invizibilă. Oglinzile trebuie acoperite la moartea unui om pentru a nu-i vedea sufletul desprins de trup, la fel cum vampirii nu se văd în oglindă deoarece sunt simple trupuri fără suflet. În oglindă se vede reversul spiritual al lumii materiale. Oglinda apei este o poartă către tărâmul celălalt. Diavolul aduce duhurile morților în fața lui Arnold (din *Schimbarea schilodului* a lui Byron) picurând sânge în oglinda unei fântâni. Cum Hadesul este o metaforă spațială pentru tărâmurile inconștientului, oglinda este un instrument de contemplare a propriilor abisuri interioare. Faust o vede pentru prima oară pe Margareta în oglinda magică din bucătăria vrăjitoarelor, Goethe sugerând prin aceasta că iubita arhetipală se materializează din dorințele fantasmatică ale eroului. Privindu-se în oglindă, eroii romantici asistă la emergența unei personalități refulate.

Este ceea ce se întâmplă cu protagonistul nuvelei *Horla* de Guy de Maupassant¹¹. Deși terifiantul proces este descris în registrul literaturii fantastice (cu deschidere spre un științifico-fantastic incipient), grila de lectură cea mai potrivită este registrul psihologic, în acord cu trăirile maladive care îl obsedau pe scriitorul însuși. Transformarea personajului este sugerată într-o scenă simbolică ce deschide nuvela: eroul asistă la trecerea pe Sena a unui convoi de nave ce par a fi trase afară din abisurile marine de un remorcher. Or, apa va fi explicit recunoscută ca un simbol al inconștientului și al nebuniei, protagonistul temându-se de „acel ocean înspăimântător și furios, plin de valuri năprasnice, de cețuri, de vijelii, ce se numește «demență»”. Omolog apei, întunericul se

constituie și el într-un spațiu ce ascunde o amenințare: „pe măsură ce se înserează, mă cuprinde o inexplicabilă neliniște, ca și cum noaptea ar ascunde, întrucât mă privește, o groaznică amenințare”, în urma contemplării vaporului urcând din adâncuri, protagonistul intră într-o „stare febrilă de nervi” și agitație. Este bântuit de intuiția unei primejdii iminente, de o spaimă fără motiv, de senzația de cădere și înec „într-un hău de apă stătătoare”. Lumea i se pare străbătută de „tainice influențe” și de puteri invizibile ce se țin în jurul său într-o rețea paralizantă.

Filosofii Renașterii susțineau că magia constă în manipularea de către operator a energiei sale psihice, care intră în rezonanță cu sufletul lumii. Din această substanță eterica, magicianul este capabil să pălmuiască făpturi și obiecte miraculoase¹². Eroul lui Maupassant pare a-și fi activat puterile tenebroase, care tind să se materializeze. O primă întrupare are loc într-un vis în care, precum în tabloul lui Füssli *Coșmarul*, visătorul este strivit și sufocat de o ființă misterioasă. Coșmarul se repetă, protagonistul simțindu-se progresiv vampirizat de „cineva care se așezase pe mine și care, cu gura lipită de a mea, îmi bea viața printre buzele mele”. Lungile perioade de meditație, izolare și singurătate, în care se cufundă, sîrșesc prin a da prezenței malefice o concretețe și în lumea diurnă. Se știe că stările de deprivare senzorială, prin izolare de stimuli, provoacă o accentuare a activității fantasmatică, psihologia explicând, în acest fel, revelațiile mistice obținute prin incubație și claustrare în peșteri și incinte subterane... Sau, în cuvintele lui Maupassant, „când rămânem multă vreme singuri, umplem golul cu năluci”, eroul însuși având tot mai/des impresia că „cineva mă urmărește, că cineva merge în urma mea, aproape de tot, cât să mă atingă”. Energia inconștientă oare urcă în el se revarsă peste pragurile inhibițiilor puse de conștiință în calea fantasmelor și îi distruge în felul acesta criteriile de discernământ între realitate și iluzie. Personajul se întreabă dacă nu e posibil ca „facultatea de control al

nerealităților anumitor halucinații să fie amortită în clipa prezentă la mine". „Aparatul vericator", sau „simțul controlului" invocate de Maupassant vor fi numite ceva mai târziu de către Freud, adică „principiul realității".

O altă metaforă a procesului psihic traversat de protagonist este imaginea Muntelui Saint-Michel, cu abația sa de piatră, la valurile Atlanticului. Insula ieșind din adâncurile acvatice sugerează constituirea unui nou pol psihic, emergența unei personalități autonome, într-adevăr, dublul fantasmatic capătă tot mai multă autonomie și consistență, materializare ce traduce clivajul său progresiv de eul conștient al personajului. Ruperea „ființelor invizibile" de sub controlul conștiinței, caracteristică mecanismelor psihotice, este resimțită de cel bântuit ca un fenomen real, ce confirmă existența concretă a acestor „vizitatori".

În acest sens eroul construiește o teorie paranoic-delirantă, cu conotații științifico-fantastice, despre o „rasă supranaturală" care invadează umanitatea și îi ia locul. Dacă, de pe aceleași poziții empatic deschise către procesele din propriile adâncuri inconștiente, Nietzsche profetea și dorea emergența unui supraom, Maupassant se arată terorizat de venirea unei asemenea „ființe noi". Chiar dacă apariția ei i se pare inevitabilă, eroul o combate, intuind în mod obscur substratul morbid al întregului fenomen. Amenințarea este aceea de a fi înlocuit în propria sa viață de către Horla, la fel cum Peter Schlemihl putea fi bănuț că ar fi locuit de altcineva, în speță de un diavol. Eroul lui Maupassant se simte luat în posesie de voința acestui locuitor al unei alte lumi, plasată de el în infinitul astral, dar mai corect identificabilă în tărâmul propriului său inconștient. Stările de abulie și de paralizie care îl invadează tot mai adesea („Nu mai pot voi; în schimb, cineva vrea în locul meu; iar eu mă supun"; „Cineva e stăpân pe sufletul meu și-l guvernează! cineva poruncește toate acțiunile, toate mișcările, toate gândurile mele. Eu însumi nu mai sunt nimic înăuntrul meu, nimic în afară de-un spectator rob și îngrozit de toate lucrurile pe

care le fac”) trădează pierderea controlului de către eu asupra propriului trup. O ședință de sugestie hipnotică la care asistă (în care o femeie pare „robită de-o voință străină, intrată în ea, precum un alt suflet, precum un alt suflet parazit și dominator”) îl conving pe protagonist ca, prin fascinația ei față de fenomenele paranormale, magnetism, hipnotism etc., omenirea și-a atras propriul sfârșit, conjurându-l pe „Cel de care se temeau în spaimele lor popoarele naive”. Descinderea Invizibililor este o terifiantă alegorie pentru sentimentul secolului al XIX-lea romantic („de ceva mai mult de-un veac presimțim, pare-se, un ceva nou”) de a fi fost invadat de către conținuturile inconștientului colectiv.

Teama eroului lui Maupassant de a fi dislocat de noul venit devine tot mai pregnantă pe măsură ce acesta capătă materialitate. Carafa care se golește de apă în timpul nopții, mâncarea ce dispare de pe noptieră, trandafirul smuls sub ochii săi de o mână invizibilă, cartea răsfoită de cineva șezând într-un fotoliu gol, într-un cuvânt obiectivarea flori ei, sunt fenomene ce sugerează scindarea personalității protagonistului și autonomizarea eului alternativ. Atunci când își propune să-l distrugă pe invizibil, protagonistul luptă în fond împotriva nebuniei, încercând să resoarbă proiecția înapoi în sine însuși.

Or, mijlocul de a identifica fantasma va fi tocmai oglinda. Acest obiect de autoscopie psihologică își face prima apariție în nuvelă în scena de mesmerism, când hipnotizorul îi sugerează hipnotizatei că o carte de vizită este o oglindă, în sugestia de suprafață reflectorizantă, femeia va avea clarviziuni paranormale, semn că oglinda este o fereastră către lumea spiritelor. Pentru a-și surprinde dublul, protagonistul folosește la rândul său un dulap cu oglindă, simbol sugestiv al depozitului de imagini din inconștient spre care se taie o intrare. Descoperirea pe care o tace este stranie: „era lumină ca ziua în amiaza mare și totuși nu m-am văzut în oglindă! Era goală, curată, adâncă, plină de lumină! Imaginea mea nu se vedea în ea... deși eram chiar în fața ei”. Lipsa oglinzirii este omoloagă

pierderii umbrei. La fel cu Peter Schlemihl, eroul lui Maupassant descoperă cu ajutorul instrumentului magic că sufletul nu-i mai locuiește în trup, că sufletul i s-a autonomizat și s-a desprins de el însuși. Lipsit de voință și de viață, el seamănă cu un ambalaj gol, aidoma vampirilor care nu au umbră și nu se văd în oglindă. Sufletul independent și de nerecunoscut apare în schimb în imaginea altcuiva, a Horlei, interpusă între personaj și oglindirea sa. Cu ajutorul suprafeței reflectorizante, protagonistul își contemplă, demențial, sufletul inconștient care i-a scăpat de sub control și care îl ia în stăpânire venind parcă din afara sa. Încercarea de a-și ucide prin foc dublul nu mai poate opri răsturnarea de personalitate. Momentul în care eul alternativ nu mai poate fi resorbit în eul conștient marchează scufundarea în nebulie. Stingerea conștiinței personajului și luarea sa în posesie de către inconștient este sugerată de transfeniljersonalității de la Eu la El, din finalul muielei Nujaurară nicio” umbră de îndoială, fără nicio umbră de îndoială... n-a murit... Atunci... atunci... va trebui deci să mă omor eu!...”!

„Trupul transparent, acest trup cu neputință de cunoscut” al propriului suflet îi apare în oglindă și lui William Wilson, protagonistul nuvelei omonime a lui E.A. Poe¹³. Dar aici procesul de răsturnare ce îl speria pe eroul lui Maupassant-pafe a fi avut deja loc, Wilson identificându-se eului său obscur, Horlei. Într-adevăr, William Wilson nu este numele original al protagonistului, ci un pseudonim, ce corespunde personalității tenebroase ce îl are în stăpânire. În urma basculării de personalitate, „virtutea s-a desprins [de mine], ca o mantie, într-o singură clipă”. Viața lui William Wilson va fi un lung șir de fapte nestăvilite și reprobabile, guvernate de trufie, ambiție, ură, poftă, avaritie. Într-un cuvânt, personajul este posedat de către diavolul din sine însuși, el este încă din timpul vieții un locuitor al bolgiilor infernale. El își recunoaște de altfel condiția, făcând aluzie la mitul pactului cu diavolul ce duce la pierderea sufletului: „deși au fost pe lume ispite mari,

niciodată însă omul n-a mai fost ispitit *așa*, și desigur că niciodată n-a mai căzut în ispită *așa*".

Un puternic simbol al condiției de om claustrat în propria subterană psihică este clădirea școlii și a internatului unde personajul își petrece copilăria și întâia adolescență. Uriașa casă are aspectul unui „palat din povești”, sau mai degrabă din coșmar. Cu aripi laterale construite haotic, cu cămăruțe nenumărate și culoare întortocheate, cu mobile, bănci, pupitre și scaune îngrămădite, înnegrite de vreme, clădirea este o adevărată imagine a labirintului. Casa imaginată de E.A. Poe este un corelativ spațial al configurației psihice a eroului, în *Amintiri, vise, reflecții*, Jung descrie din proprie experiență mecanismul de proiecție prin care cineva își poate construi un analogon arhitectural al sufletului¹⁴. Or, structura labirintică a școlii sugerează prin paralelism condiția lui William Wilson de rătăcit în meandrele propriului inconștient.

Personajul intuiește și recunoaște că „în dezvoltarea minții mele, la începuturile ei, a fost ceva cu totul neobișnuit și care a întrecut orice măsură”. Din adâncurile labirintului, a ieșit la suprafață bestia, dislocând eul bun al celui ce a încetat să mai fie el însuși și a devenit William Wilson. Wolliajrju-Wdson – es4 e-4 m mr. Hyde, este un om posedaldjejrmhra... Eul exilat în inconștient, în schimb, îi va apărea protagonistului sub forma unui prieten care îi seamănă ca un frate geamăn, încă de la venirea la școală a dublului său, care poartă același nume cu el, William Wilson are față de acesta sentimente ambigue. Pe de o parte, este cuprins de porniri agresive, ce nu se explică doar prin complexul de concurență fraternă. yipjenta respingerii se „Datjorează noai degrabă faptului mjmil venit WilHamJWilson își recunoaște eut pe care l-a refulat și de care dorește să se desidentifice: „l-am „dușmănit pe el pentru că-mi purta numele, acest nume ce mi s-a părut de două ori mai respingător când îl folosea un străin”.

Pe de altă parte, personajul resimte la dublul său „un fel de *duioșie* cu totul nelalocul ei”. Atracția dintre ei

seamănă cu atracția dintre polii opuși ai unui magnet. *Celălalt* Wilson este eul bun, eul inițial, de dinainte de înlocuire, al *acestui* Wilson. Influnța gae o exercită pseudofratele este benefică; deși protagonistul are impresia ca prietenul său „era mânat doar de o dorință ciudată de a-mi pune piedici, de a mă surprinde sau de a mă umili”, el este silit a recunoaște că intervențiile acestuia au scopul de a-l îndrepta. Cu toate că semnificația povestirii este mult mai bogată, s-a spus pe bună dreptate că jiratele Ju Ham Wilsonjgrș Qnifică conștiința morală a acestuiaTOub la 1 funcționează precum „geniul restricbmâirrcăreTCierkegaard îl identifica în daimonul socratic. Dublul are caracteristicile unei voci interioare care povățuiește spre bine, William Wilson observând ingenuu că „rivalul meu suferea de o slăbiciune a coardelor vocale care nu-i îngăduiau să ridice vreodată glasul și să vorbească altfel decât în șoaptă”; „șoapta lui stranie ajunsese ecoul însuși al glasului meu”. Prezența voalată și vocea șoptită a „fratelui” îl vor împiedica pe Wilson să ducă la bun sfârșit ticăloșii plănuite cu multă grija și cinism.

Cu fiecare intervenție morală, polarizarea celor doi prieteni se accentuează, transformând relația dintre ei în ură. Ca într-o operație de dializă, pornirile negative coagulează în comportamentul lui William Wilson, în timp ce impulsurile morale se regroupează în dublul acestuia. Cei dxw-ajufig să semene precum negativul și pozitivul unui film. În sensul acestui dualism, Poe introduce și o altă metaforă, & q va avea de asemenea o largă recurență, cea a relației dintre model și tablou. Având în vedere distribuția morală a trăsăturilor între cei doi, copia lui William Wilson/nu este o *caricatură* a acestuia, ci, dimpotrivă, un „portret remarcabil”. /

Însă instrumentul/simbolic care permite identificarea relației re & lfi Hnieiește și în acest caz oglinda. Atunci când, exasperat, Wilson își înjunghie adversarul, înfruntarea dintre ei ia aspectul unei reflectări în oglindă. Deși mai avusese de câteva ori revelația, șocantă precum

„descărcarea unei baterii galvanice”, că celălalt Wilson este dublul său, protagonistul descoperă abia în final identitatea lor, exprimând-o în termeni catoptrici. În prietenul și adversarul său el descoperă, ca într-o oglindă, că „nu era linie în trăsăturile adâncite și ciudate ale chipului său care să nu fi fost al meu propriu, până la cea mai desăvârșită asemănare”. Iar celălalt îi confirmă descoperirea: „Ai învins, iar eu sunt pierdut. [...] te-ai omorât pe tine însuși!”. Gestul lui Wilson traduce în termeni definitivi identificarea sa cu umbra și forcluderea, sinonimă cu o sinucidere, a eului său diurn, în felul său tragic, personajul lui E.A. Poe intră în categoria revoltaților romantici împotriva supraeului moral patern al societății, pe care avea nevoie de libertate personală și afirmare individuală îi aduce la identificarea cu umbra diabolică.

3. Tabloul

E. A. Poe reia imago în eataboului ca's i în bol al dublului într-o alta povestire, *Portreiu Toval*. De dimensiuni minuscule, povestirea seamănă cu un medalion literar, concentrat punctual pe paralelismul dintre om și imaginea sa desenată. Ajuns printr-un accident într-un castel părăsit (ale cărui ruine, la fel cu școala medievală a lui William Wilson, sugerează rătăcirea în labirintul propriului inconștient), eroul nuvelei descoperă o galerie de portrete dintre care unul îi provoacă o senzație de viață și realitate inconfundabilă. Citind un mic manuscris, el află că portretul reprezintă o tânără fată pe care soțul ei, pictor saturnian și taciturn, concentrat în sine însuși până la autism, a pictat-o înainte de moarte, în fapt, cauza morții a fost însăși transpunerea pe pânză. Antropologii au semnalat adeseori spaima oamenilor din societățile primitive la oferta de a li se face portretul sau fotografia¹⁶, în ideea că imaginea ar lua prizonier sufletul modelului, atrăgându-i moartea. Povestirea lui E.A. Poe descrie chiar acest proces de transfer psihomagic al sufletului din om în etăcoov. Pe măsură ce portretul de pe pânză se desăvârșește, persoana portretizată se ofilește,

literalmente vampirizată. Pentru grecii homerici, omul este viu doar atâta vreme cât yuzr\ rămâne în comuniune cu trupul. Dacă imaginea este dedusă din corp, omul își pierde energia de viață. Pictura, și întreaga artă modernă, au moștenit această funcție magică, estetica fiind, după cum s-a spus, succesoarea misticii. Pictorul romantic nu procedează altfel decât un șaman primitiv sau un teurg antic, care fixează sufletele imateriale ale viilor și marșilor, duhurilor și oamenilor deopotrivă, în elSwtax materiale.

Oscar Wilde în *Portretul lui Dorian Gray*¹⁷, într-un acces de genialitate, diagnosticabil printr-o concentrare aproape mistică asupra subiectului picturii sale, pictorul Basil Hallward face tânărului Dorian Gray un portret transcendental, care reușește să decanteze esența personalității modelului, acel ăpxn atemporal ascuns în fiecare om. Prin identificare empatetică cu cel care îi pozează, pictorul surprinde, în trupul de carne, însăși ideea platoniciană de frumos. În sensul în care Platon conecta filosoful la adevăr, Oscar Wilde corelează geniul artistic cu frumusețea pură. Intuiția artistică. Transfenomenală îl aduce pe Basil într-o stare de somnambulism creator și de idolatrie artistică în raport cu modelul său. El îl transformă pe Dorian Gray într-un zeu căruia îi închină un idol (elScoov) - portretul.

Or, din nou, precum în riturile magice de teurgie, imaginea devine un substitut al originalului. Portretul va fi „cea mai magică dintre oglinzi”, în care se reflectă *adevăratul* Dorian Gray, în timp ce omul de carne rămâne o fantoșă. Pentru a motiva inversiunea dintre model și copi & rOscar Wilde introduce tema pactului faustic: conștientizându-și pentru prima oară frumusețea în momentul în care își contemplă portretul, Dorian își oferă sufletul pentru tinerețea veșnică. Din acest moment, tabloul devine receptacol pentru suflet, în timp ce trupul eroului va păstra o tinerețe și frumusețe nealterabile ce amintesc de condiția vampirului. Prin pactul satanic, personajul inversează raportul dintre trup și suflet. Dacă, în teologia curentă, trupul este conjugat/ cu timpul și

decrepitudinea, iar sufletul cu eternitatea, pentru Dorian Gray trupul intră în regimul de imutabilitate au tăb TOT - râul, Tn7 nmp" ce sufletul său pictat trăiește decăderea și urâțirca conjancturală.

Această nouă Twmă de hedonism este filtrată prin estetica decadentistă promovată de Wilde. Symptom specific modern, prin „moartea lui Dumnezeu”, locul ocupat de bine, în ordine teologala, este ocupat de către frumos, în ordine estetică. Valoarea existențială supremă ajunge frumosul, practicat ca artă aplicată propriei ființe. Dorian Gray întrupează *dandy*-il în stare pură, fixat prin pactul metafizic în condiția de artefact uman.

— El este un tablou în mișcare, o înfățișare perfectă, dar lipsită de adâncime. Prin teoriile sale cinice, lordul Henry exercită o pedagogie a frumosului și plăcerii opusă binelui și adevărului, modelându-l pe mai tânărul său prieten pentru o existență estetică (în sens kierkegaardian). Exercițiul unui asemenea hedonism decadentist îl derealizează pe D/>naa, Acesta meep eja trăiască într-o lume de fanteze, în care relațiile și sentimentele sunt de mucava. Îndrăgostindu-se de Sibyl Vane, ci nu vede în aceasta femeia, ci actrița, sau, mai exact personajele jucate de ea. Devenit" un elSosXov, Dorian Gray nu poate iubi ciccă fapăturile care împărtășesc aceeaș Tixmdție de simulacru, adică măștile. „Superficialitatea” este unul. din „c. urmâc! e cheis ale romanului, definind existența estetizantă a protagonistului în lumea fără viață a imaginilor și aparențelor.

Trăind în planul fantasmelor artistice, Dorian constată că nu mai resimte iubirea și bucuria, tristețea și durerea. Nici sinuciderea Sibylei Vane, nici uciderea lui Basil nu îi provoacă reacții afective, ca și cum sufletul i-ar fi fost amputat, în convenția fantastică a romanului, „sufletul lui era, fără îndoială, bolnav de moarte”, fiindcă fusese transferat prin diabolica dorință în tablou. „Se spune despre el că s-a vândut diavolului pentru un chip frumos”, șoptesc oamenii, descoperind în frumusețea inalterabilă un stigmat asemănător absenței umbrei lui

Schlemihl. În calitate de mască. Dorian nu mai poate trăi cu adevărat T-” Acest chip frumos, pradă desfrâului și păcatelor, amintește și el de personajele dantești al căror suflet se află încă din timpul vieții în altă parte, în iad. Nemuritor și frumos, dar lipsit de suflet, el împarte aceeași condiție cu un vampir.

Noul pact cu diavolul traduce metaforic trauma epocii moderne, și anume „pierderea credinței în suflet”, ceea ce face posibilă cedarea și dispariția acestuia. Avatar contemporan al dorinței” de nemurire, frumusețea veșnică dobândită de Dorian Gray este o alegorie pentru condiția de marionetă a omului în societate. Ironia participativă a lui Oscar Wilde se îndreaptă asupra înaltei societăți *fin de siècle*, dar el deschide în fapt tipologia omului masificat și robotizat ce avea să obsedeze secolul XX - rotagoină dorește să-și păstreze frumusețea fizică pentru că, după cum îl învață lordul Henry, aspectul superficial este condiția reușitei în lumea decadentă a aristocrației. Tabloul nu este altceva decât un instrument de manipulare a iluziei publice, un predecesor al mass-media moderne. Pactul cu diavolul este o metaforă pentru integrarea într-o societate lipsită de criterii morale, aceasta deoarece, în filosofia de prefabricate a lordului Henry, cultura înseamnă corupție și civilizația - degradare.

Dorian Gray s-a lăsat prins în universul factice al societății, și-a oferit „fața” drept gaj, ducând o viață dublă, una de aparențe angelice, iar alta de deambulări nocturne. Porirețul pictat de Basil a devenit personalitatea sa diurnă, sub paravanul căreia, nou Mr. Hyde concurându-l pe Dr. Jekyll, protagonistul își duce viața de vicii. Aidoma lui William Wilson, Dorian Gray este Posedat (Te-către umbră (în sens jungian), iar tabloul joacă rolul de plindă în care îl apare eul diurn refulat. Basil și-a pictat modelul extt în momentul în care, sub influența filosofică a lordului Henry, Dorian trăia o basculare interioară, în tablou a rămas fixată „conștiința” personajului, dislocată de către eul său „Tenebros. Imaginea pictată regroupează toate interdicțiile și reproșurile morale, pe care eroul le-a fordus

din sine însuși.

Sirribolismul psihologic al tabloului este luminat în mod neașteptat de o irteursiune în copilăria eroului. Portretul este ascunșim. camera din podunde Dorian Gray trăise „exilat” de către bunicul său, în urma renegării de către acesta a fiicei sale. Respingerea fiicei și a nepotului într-o cameră izolată este o metaforă sugestivă pentru cenzurarea principiilor de viață reprezentate de cei doi. Dorian Gray a crescut în acest spațiu claustrat al refulării, întâlnirea/cu pictorul Basil și cu lordul Henry, doi „pedagogi” care îsixfisputa sufletul personajului, unul încercând st = L fixezejn-rafââra angelică, celălalt să-i activeze latura tenebroasă, permite o reconfigurare a personalității personajului. Pur, ingenuu, curat, așa cum l-a modelat supraeul moral întruchipat de puritanul său bunic, Dorian se descoperă pentru prima oară pe sine însuși contemplându-se în tablou. Atenția egolatră îi este trezită de lordul Henry, care îi activează vanita-tejorgoliul luciferic. „Mama a tuturor păcatejor trufia deschidepoarta celorlalte vienerTEerează umbra refulata a personajuțuilââmiolijrorbînd, JI) orian Gray părăsește camera adolescenței și iese în societate, punând în practică toate dorințele și pulsionile sale reprobabile, în schimb, el închide în cămăruță tabloul pictat de Basil, în care a fost transferat eul său moral. Opoziția spațială între cămăruța îngustă și lumea largă sugerează strania dedublare a protagonistului, care își închide sufletul adevărat în pod și își trimite masca pictată să circule în lume Mr. jiyde a fost eliberat din cămăruță și l-a claustrat în lpeulșău e JDR, Jeceyll

În fapt, în ciuda moralei aparent limpezi, care face din Dorian Gray un personaj fără conștiință etică. romanul conține o a djăuamojdăe Izolarea tabloului irâeamera din podjaunșeamnă doarrefuiarea eului cura (7-dlurn, al protagonistului, ci și respingerea supraeului moral reprezentat-lâ-l>urââc; TTOH - arnââji Tsiexllcăză eul bun în același spațiu îiâcân Firexâlase bunicul pe nepot dmâațiuni etice (pentru a pedepsi „desfrânarea” mamei

băiatului). Este o formă simbolică de răzbunare împotriva bunicului și a principiilor reprezentate de acesta, în termenii filosofilor iraționaliste ale epocii, moralitatea simbolizată de portret e resimțită ca un instrument de mortificare a instinctului vital al vieții. Dorian luptă pentru propria identitate mai ales atunci când face răul, care apare ca o formă de afirmare și împlinire a personalității, împotriva rațiunii sociale sterilizante. Viața dusă de protagonist sugerează aceeași revoltă subterană: prin chipul său „bun”, el vine în intimitate cu Teguâ Tof „Ipocrite” ale societății; prin comportamentul său nocturn, necunoscut celorlalți, el recuperează \imtui vieții. Dacă „frumosul convine fantezei și măștii, urâtul corespunde instinctelor și vitalității, în ai; ftegistru, personajul lui Oscar Wilde trăiește aceeași sete de a păcătui precum personajele lui Dostoievski, ca formă de afirmare a libertății iraționale de a exista. Prin portret. Pl) rign jirav închide în pod *imago-ul* bunicului interiorizat ca personalitate morală. Revolta culminează cu sfârșirea tabloului, gest care, ținând cont de dinamica reflectării prezintă și în *William Wilson*, atrage moartea protagonistului.

La fel cu oglinda, tabloul este un sâ5 o>? cov care face posibilă vizualizarea emergenței sufletului inconștient, cel mai adesea revoltat împotriva ordinii raționaliste, iluministe sau pozitivistice din societate, împotriva normelor morale resimțite drept restrictive, eliberare care, tocmai din cauza tensiunii care o provoacă, precum și a lipsei (pierderii) unui sistem ritualic religios de dirijare a ei, sfârșește cel mai adesea printr-o catastrofă. Pistjugere/ajmaginii, uciderea *unuia* de către *celălalt*, înseamnă, în logica dublului, sinucidere./

Note:

1. În *Nuvela romantică germană*, vol. 2, Antologie și note de Ion Biberi, București, EPL. 1968.

2. Ar fi interesant de urmărit fenomenul lingvistic al preluării cu sens inversat a unor cuvinte dintr-o altă limbă. Spre exemplu, multe din cuvintele împrumutate de/limba

noastră din turcă și greacă, în special în perioada fanariotă, iau în derândere sensul lor original. Pehlivanul este în limba de origine un erou, bairamul este o sărbătoare religioasă, palicarul este un viteaz, iar ipochimen înseamnă subiect.

3. Cf. Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului*. Antologie, Prima parte, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București. Ed. Anima, 1994, cap. „Eu, umbra, anima și animus, sinele”.

4. Procesul de reducere la consecințe absurde poate fi identificat în chiar nucleul narativ din care își dezvoltă Chamisso nuvela: „Mi-am pierdut într-o călătorie pălăria, mănușile, batista, geanta, pe scurt, toate bagajele. Fouqué m-a întrebat flacă, atunci, cu aceeași ocazie nu mi-am pierdut și umbra, și am discutat apoi despre consecințele unei astfel de nenorociri” !

5... Literatura medievală / cunoaște numeroase povestiri în care pierderea umbră este un (neglijabil) neajuns în urma unui târg în care diavolul este de fapt păcăli. Mine des fois on se engage avec le diable était, au moyen âge celle-ci: Le démon avait-il consenti à enseigner son art ténébreux à des écoliers, il stipulait, pour ses honoraires, qu'il aurait en son pouvoir le dernier qui lui resterait dans les mains, tandis qu'il les poursuivait et que chacun d'eux courrait à toutes jambes. C'est évidemment à cette histoire que fait allusion cette autre expression bien connue: «le diable emporte le retardataire». Mais à pareil jeu celui imbecile de Satan pouvait encore être dupé, car nous le montrent les légendes d'Espagne et d'Ecosse, celles par exemple du marquis de Villano et du comte de Southesk, qui fréquentaient les écoles de magie du diable à Salamanque et à Padoue. L'adroit écolier ne laissait que son ombre aux griffes du maître, son ombre restée en arrière dans la course, et il fallait que le démon se contentât de ce paiement peu substantiel, tandis que s'échappait librement le nouveau magicien, mais qui, désormais, avait perdu son ombre”. Edward B. Tylor, *La Civilisation*

Primitive. Paris, C. Reinwald et C... Librairies-Editeurs, 1876, p. 100.

6. „Să știi că-n clipa **n** care – un suflet vinde// cum eu făcui, un demon se-ntroduce/ în trupul lui, și-acesta-l guvernează/ cât timp nu-i plin tot timpul ce-are-a-l duce”. D ante Alighieri, *Divina Comedie, Infernul*, în românește de George Coșbuc, București, ESPLA, 1954, p. 322.

7. Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol. Iași, Institutul European. 1997.

8. Felix Buffiere, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Traducere și prefață de Gh. Ceaușescu, București, Ed. Univers, 1987, Cap. „Misterele lumii invizibile”.

9. Vezi Auguste Viatte. *Les Sources Occultes du Romantisme*, Paris, 1928.

10. Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, București, Ed. Meridiane, 1995, Cap. „De la categoria dublului la imagine”.

11. În *Antologia nuvelei fantastice*, Cu o prefață de Matei Călinescu și un studiu de Roger Caillois, București, Ed. Univers, 1970.

12. Vezi Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, București, Ed. Nemira, 1994.

13. În E.A. Poe, *Prăbușirea Casei Usher*, Schițe, nuvele, povestiri, Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Liviu Cotrău, București, Ed. Univers, 1990.

14. C.G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Consemnate și editate de Aniella Jaffe, Traducere și prefață de Daniela Ștefănescu. București, Ed. Humanitas, 1996, cap. „Turnul”.

15. În E.A. Poe, op. cit.

16. L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Felix Alean, 1922, pp. 51-81.

17. Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Cray*, București, EPL, 1969.

OMUL FĂRĂ ÎNSUȘIRI – ÎNTRE ANDROGIN ȘI

HERMAFRODIT - înălțarea lentă a geografiei scufundate a inconștientului colectiv în ARomantism, oprită o vreme de ofensiva pozitivismului, scientismului și ateismului, este reluată și desăvârșită în Viena imperială de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Într-un stat condus paternalist de Franz Josef, dar supus unor forte centrifuge tot mai vehemente, premoniția destrămării dă naștere unei arte „decadente”, „secesioniste”, în care vteamă-d «schimbare se combină cu dorința de inovație. Staza tot mai accentuată a aparatului birocratic („castelul” lui Kafka) corespunde unei crize a autorității și personalității umane¹. Principiul ordonator, supraeul moral, intră într-un proces imperceptibil de dezagregare, ceea ce permite constelarea a tot mai multor formațiuni inconștiente. „Wiener Moderne”, modernitatea vieneză, este o cultură a crizei, sau a crizelor (cum susține Jacques Le Rider) identității².

— Ortul din aspectele cele mai acute ale fenomenului este criza f modelului masculin, datorată presiunii crescânde a *imago-urilor* feminine. Timp de un mileniu și jumătate, cultura creștină a Refulat feminitatea, asimilând-o păcatului și diavolului. Odată cu interzicerea cultelor mediteraneene ale zeitelor mistice (Demeter și Persefona, Diana-Artemis, Isis, Ishtar, Astarteea, Bona Dea etc.) divinitatea supremă a căpătat un profil strict masculin. Trinitatea creștină are o constituție patrilineară, iar preoțimea care o slujește se alege exclusiv din rândurile bărbaților. O primă răbufnire a refulatului s-a făcut simțită în „mica renaștere” din secolele XII-XIII, care s-a soldat cu impunerea, în catolicism, a cultului și imagisticii Fecioarei Maria. A doua a avut loc în Renaștere, odată cu întoarcerea întregii antichități păgâne și magice. Repede înăbușit de Reformă și Contrareformă, erosul și feminitatea renașcentistă au izbucnit implacabil în lumină în tpmantisjă, curent obsedat de figura femeii, a surorii, a iubitei. Scazând pragul percepției interioare și al cenzurilor conștiente, poetica romantică a permis reemergența simbolurilor *animei* colective. Atracția și

teroarea trezite de femeia romantică indică sentimentul de culpabilitate cu care este recuperat acest complex închis în adâncuri. Sirene, undine, melusine, Loreley, iubite-moarte, femei-fantomă, surori ucise sugerează condiția de *nenant-G* imaginii feminine, care exercită asupra bărbaților o atracție vampirică, adesea fatală. Aspectul „meduzeic” (E.A. Poe) al iubitei care urcă din tenebre exprimă beatitudinea și angoasa nebuniei, pe care romanticul și-o cultivă activându-și fantasmеle inconștiente.

În Viena imperială, procesul de recuperare a *animei* colective s-a desăvârșit. Euridike a fost eliberată din Hades și rein-staurată în tronul de zeiță. Placate în aur și argint, femeile din picturile lui Gustav Klimt au strălucirea iradiantă a unui *numinosum* interior expus pe pânză. Acest proces psihoistoric este bine intuit de gânditorii vienezi ai epocii. J.J. Bachofen publică în 1861 o primă sinteză antropologică și de istorie a religiilor privind cultura matriarhală din Europa mediteraneană neolitică și antică: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung ilber die Gynaikokratie der alten Welt nacht ihrer religioasen und rechtlichen Natur*. El distinge între o ginecocrație arhaică, având în centru cultul unor mari zeițe telurice, și o falocrație impusa de imperiul roman și apoi de creștinism. Această perioadă de supremație a lui Apollo (zeu al patriarhatului și spiritualității) ar fi din nou amenințată de Dionysos (zeu al matriarhatului și senzualității) în deceniile de „disoluție a organizațiilor politice și decadentă a vieții publice” pe care le traversează Viena la sfârșit de secol, în *Geschlecht und Charakter*, Otto Weininger deosebește și el în istoria omenirii perioade de „gonochorism” (separare completă a trăsăturilor sexuale în indivizi) mai pronunțat sau mai atenuat. Renașterea și secolele al XIX-lea și al XX-lea ar fi astfel de intervale în care distincția dintre sexe se gstomp. fează jem **d** se nasc mai mult femei masculine și bărbați /feminini”. Emergența completă a *animei*, precum și criza identității masculine și dezorganizarea psihică ce decurg de aici, se răsfrâng asupra tipologiilor dominante

din arta vieneză modernă. Figurile cele mai specifice și cu o mare recurență sunt „omul fără înșui”.

transsexual.

1. Omul fără însușiri

Ulrich Untel, eroul romanului *Omul fără însușiri* al lui Robert Mușii³, dispune în jurul sau toate aceste figuri arhetipale. Scos din contextul psihoistoric, titlul romanului ar putea să deruteze, într-o primă instanță, el trimite la o tipologie mult mai răspândită, cea a individului mediocru, nesemnificativ, banal, ce derivă din personajele cenușii ale lui Cehov și urcă până la omul robotizat și masificat din distopiile scientiste ale secolului XX. Presiunea depersonalizantă a sistemului social și metafizic se exercită și asupra protagonistului musilian (înainte de a se opri asupra numelui Ulrich, Mușii îl numea „Anders”, „altul”), dar în cazul acestuia lipsa însușirilor nu este rezultatul unei radieri a caracterului, ci este un program de viață deliberat adoptat. Ulrich nu are nimic de-a face cu tipul ființelor umile, alienate în ordine umană. Când Kși-a pierdut însușirile, ci și le-a suspendat, ca formă de protest și apărare. Lipsa calităților ține, în cazul său, de fenomen, de manifestareî Nexterioară, iar nu de *numen*, de esența personajului. Ulrich este omul dotat care refuză să își împlinească aspirațiile și aptitudinile, păstrându-se disponibil pentru *altceva*. Departe de a ascunde! un vid caracterial, el se construiește pe un eu voluntar și orgolios, pe un arheu ce se menține în stare de latență, abținându-se să se degradeze în avatari.

Originea „omului fără însușiri” se află în „omul din subterană” al lui Dostoievski. Narratorul *însemnărilor din subterană* este un personaj torturat de dorințe și scrupule, care, asemeni lui Hamlet, nu reușește să iasă dintr-o ambiguitate fundamentală, ce îl paralizează în viața exterioară. Sfâșiat între tendințe contradictorii, ce se anulează reciproc, el se consolează constatând: „N-am știut să devin nu numai rău, dar nici altcumva: nici rău, nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă. Acum îmi duc zilele, câte mi-au rămas, în bârlog,

sâcâindu-mă singur cu consolarea răutăcioasă, cu totul deșartă, că omul deștept nici n-are cum deveni realmente ceva; numai imbecilul devine ceva” 4. „Imbecilul” este omul monovalent, care se limitează pe sine la o singură posibilitate, care încremenește într-un proiect de sine. „Omul deștept”, în schimb, este omul care nu s-a manifestat, care nu s-a angajat pe nicio cale definitivă, care a rămas deschis tuturor posibilităților. „Imbecilul” acceptă să joace rolul pe care i-l impune societatea, se fixează într-o mască, se identifică unei *persana* (în sensul jungian de complex comportamental destinat adaptării la un anumit mediu); prin aceasta, el se alienează și se mortifică, devine un număr de ordine, un „cadavru viu”. „Omul deștept” este individul care refuză să se identifice vreunei *persana*, este chipul din spatele măștilor, care își păstrează libertatea de dorință și voință.

„Omul fără însușiri” musilian este și el omul plurimorf, care evită limitarea și amputarea sufletească. Suspendarea manifestării denotă o inadaptare a protagonistului, ce nu se regăsește în rolul pe care i l-a desemnat istoria. Kakania (K. und K., imperiul chesaro-crăiesc) nu mai reprezintă pentru el un spațiu al afirmării și împlinirii și de aceea evită să fie înregimentat în sistem. Societatea nu mai este capabilă să-i conțină idealurile, încât eroul simte nevoia să se conserve, în așteptarea unei alte soluții. Neîncrederea în lume îi provoacă o scădere a tensiunii principiului realității, un sentiment de derealizare. În spiritul lucidității dezabuzate a omului modern, Ulrich nu trăiește de altfel această criză a realului în termeni ontologici, ca un apocalips pe cale de a se instala (cum va fi războiul mondial), ci în termeni psihologici, ca o aventură mentală transcendentă. Robert Mușii joacă permanent pe ambiguitatea dintre metafizic și metapsihic, construind evenimentele exterioare în paralelism cu evoluția mentală a personajelor.

Ca structură caracterială, Ulrich este un spirit abstract. Matematician prin profesie, el suferă, asemeni lui Adrian Lever-kuhn, al lui Thomas Mann, de vocația

morbidă a speculației. Cu o uimitoare facilitate, analizează situații, radiografiază comportamente și psihologii, dezvoltă teorii și sisteme, parcă jucându-se, într-o nelimitată vervă combinatorie. Suferă de ceea ce Constantin Noica ar numi *atodetie*, respingerea individualului și blocarea în generalitate⁵. Funcțiile superioare ale intelectului par a i se fi desprins de *ground-ul* pulsional, căpătând autonomie. Rațiunea sa nu se construiește pe subsolul unor trăiri inconștiente, de care este separat de folia impenetrabilă a lucidității. Teoriile sociale „aruncate” cu nonșalanță de Ulrich nu sunt un răspuns la nevoile sale profunde, de aceea el nu va fi interesat în a le pune în practică, în ciuda tuturor celor așteaptă în el un conducător sau un mântuitor. Eroul își ignoră eliberat harisma și puterea pe care ar putea-o dobândi asupra celorlalți, rămânând un apolitic. Desigur, avem aici o alegorie a inflației raționale a omului modern și a eșecului spiritului pozitivist în a rezolva tensiunile sociale ce vor duce la declanșarea celor două războaie mondiale. „Nicio emoție nu își poate păstra mai mult timp puterea fără a se altera din cauza chiar a acestui efort de menținere, de aceea aspiră spre emoții contrare care să aducă un recâștig de viață”. „Viața este o perpetuă oscilație între dorință și sațietate. Când faci ceva prea mult timp, simți nevoia de a face contrariul”. Atent observator al mișcărilor sufletești din el însuși, pe care le privește cu detașarea unui entomolog, Ulrich identifică mecanismul de echilibrare psihică pe care C.G. Jung îl numește *enantiodromie*⁶. Orice tendință psihică tinde la un moment dat, prin compensație, să fie înlocuită de contrariul ei. Ulrich este conștient că inflația lucidității în care trăiește are consecințe de lungă durată, ce se acumulează lent dar implacabil. Dorințele, visurile, „însușirile” refulate se acumulează tot mai masiv sub pragul cenzurilor, până când vor atinge tensiunea explozivă. Spre deosebire însă de personajele psihotice la care izbucnirea umbrei – Refulate este incontrollabilă, Ulrich pare a-și provoca în mod deliberat acumularea inconștientă, în vederea obținerii

unei energii de transcendere. Evitând programatic să-și investească *libido-ul* în obiectele lumii exterioare, el așteaptă momentul în care acesta va suferi o sublimare mistică.

Protagonistul a descoperit legea psihologică după care dorințele mor prin împlinire. Ea este activă în cazul oamenilor care se pun în slujba unui ideal: o dată atins, ei sunt nevoiți să îl înlocuiască cu un altul, ceea ce atrage o risipă suplimentară de vitalitate. Singurele sentimente stabile sunt cele fără obiect; cele direcționate, în schimb, se disipează prin apropierea obiectului, în acest sens, Ulrich formulează un paradox moral: „doar ființele care nu fac mult bine pot rămâne în mod intim și real buni”. Pentru a menține și potența forța interioară, acesteia trebuie să i se refuze orice manifestare. Prin asceză fenomenală, prin neconsumarea posibilităților, Ulrich caută să își ridice tensiunea centrilor inconștienți până la intensitatea capabilă să pulverizeze principiul realității. La fel cu Adrian Leverkiihn, el urmărește să aprindă „focul de sub cazan”, sub căldura căruia pulsunile să-i irige din nou sufletul sterilizat de *Zeitgeistul* pozitivist.

2. Androginul

Catalizatorul mișcării de regenerare psihică va fi Agathe, sora mai tânără pe care Ulrich nu o revăzuse din copilărie. „Soră geamănă” spiritual, Agathe trăiește la fel de abstrasă față de lume, față de propria căsnicie, indiferentă la ceea ce se întâmplă în exterior, în așteptarea chemării unui *altceva*. Ea este complementară lui Ulrich, opunând lucidității tăioase a acestuia o lenevie felină, inteligentă și caldă, de feminitate adormită. Fiecare din frați este alter-ego-ul celuilalt, jumătatea lui sexuală, între ei are loc un proces de dublă proiecție și identificare, el regăsește în Agathe o personificare a propriei sale *anime*, iar ea descoperă în Ulrich o imagine a lui *animus*. Agathe este pentru Ulrich „capătul de pod” de care bărbatul avea nevoie pentru a reface legătura ruptă cu propriul său inconștient. „Trebuie să te iubesc, pentru că nu pot să-i iubesc pe ceilalți”, îi mărturisește el surorii, confirmând că

atenția sa nu funcționează către exterior, ci e dirijată spre interioritate.

Tandra iubire incestuoasă dintre „frații gemeni” reface mitul androginului. „Omul fără însușiri” își estompează agresivitatea masculină extrovertită, intră în contact diafan cu fantasmele subliminale, se „feminizează”, ascultând chemarea de sirenă a / mago-ului feminin refulat în el însuși. Spre scandalul moralei puritane, al supraeului social, Ulrich urmărește cu voluptate lentă dezagregare a identității sale masculine și reconstrucția ei în termenii unei figuri androginice. Senzația de regenerare și vitalitate este atât de intensă, încât ea îi ajută pe cei doi frați să se elibereze de angoasele de încălcare a tabuului incestului. Regresia lor reciprocă spre *imago-mi* arhaice din evoluția psihică, cel al surorii, respectiv cel al fratelui, are semnificația inițiatică descrisă de Jung în cazul eroilor ce doresc renașterea magică. Asemeni acestora, cei doi frați îndrăgostiți întreprind o „Călătorie în paradis”.

Unificarea contrariilor într-o figură asexuată, cea a androginului, traduce recuperarea materialului refulat și refacerea unității conștiință-inconștient. Între Ulrich și Agathe se țese o iubire faraonică, ca între doi frați divini⁷, ce le deschide calea către centrul sacru. Fiecare dintre ei transcende limitele înguste ale eului, intră într-o stare de extază și se așază în punctul de echilibru mistic al psihicului. Prea puțin fizică, iubirea lor este o *conjunctia* alchimică prin care se realizează sinele total. Ulrich se apropie de „cealaltă stare”, modalitate extatică prin care dorințele și aspirațiile, redirectionate prin iubirea incestuoasă (și într-un fel narcisiacă) dinspre exterioritate spre propriul sine, cad în ele însele, atingând o concentrare de tip nirvanic. Energia psihică încetează a se mai investi în lumea de afară și a se consuma în idealuri efermere, eroul iese din mișcarea alternanțelor afective de frenezie și deprimare ce caracterizează viața concretă și se instalează „în împărăția milenară”.

Totuși, „cealaltă stare” are și ea un echilibru fragil,

supunându-se legii psihologice care interzice atingerea țintei. Puterea ei de iradiere se intensifică pe măsură ce cei doi frați se apropie asimptotic unul de celălalt, dar se spulberă în momentul în care are loc contactul propriu-zis. Ea trebuie să rămână în virtualitate, împlinirea distrugând-o. Iubirea pentru „sora geamănă” este creatoare atâta vreme cât rămâne o formă de platonism, adică o iubire fantasmatică. Atunci când încearcă să o îmbrățișeze pe Elena, adusă printr-un ritual de necromanție din Hades, Faust provoacă o explozie ce îi este aproape fatală, în cazul lui Ulrich și al Agathe, cenzura incestului este evitată prin mișcarea de apropiere la infinit, dar se reactivează când apropierea este scurtcircuitată printr-un contact fizic, „împlinirea dorințelor înseamnă moarte”, constată cei doi frați incestuoși. Interdicția morală transformă pulsivitatea de viață în pulsivitatea de sens contrar, în *mortido*. Gândurile de sinucidere care îl încearcă pe Ulrich în preajma împlinirii iubirii lor sunt expresia interdicției mentale care se opune atracției incestuoase, metamorfozând-o în respingere și dorință de autoanihilare. Săvârșirea fizică a eresului nu poate avea drept urmare decât ruptura dintre Ulrich și Agaiha și abolirea „celeilalte stări”. De aceea, se pare că planul consumării incestului, dintr-o schiță mai veche de capitol, a fost abandonat de Mușii în elaborările ulterioare, în care iubirea dintre frați rămâne un dialog platonice.

3. Hermafroditul

Până la un punct al romanului, destinul lui Ulrich este gândit de Mușii ca un barometru al societății în care trăiește, în partea a doua, însă, experiența metapsihică devine dominantă și evoluția eroului începe să meargă într-o direcție divergentă față de lumea reală. Rolul de seismograf al Kakaniei va fi transferat unui alt personaj care capătă tot mai multă greutate: Clarisse. Scriitorul îl folosește drept cobai pentru a experimenta mecanismele de psihologie colectivă prin care Europa primei jumătăți a secolului XX ajunge la izbucnirile de barbarie care au fost cele două războaie mondiale, în partea publicată antum a romanului, caracterul Clarissei evoluase oarecum „liber”,

în limitele unor exaltări și mici fanatisme ce nu depășeau normalitatea, și doar temerile nemărturisite ale soțului ei, Walter, prevesteau posibilitatea căderii ei psihotice. Pe măsură însă ce manifestările angoasante ale fascismului sedimentau încet în lumea din jurul lui Mușii, acesta începe să le „traducă” în comportamentul personajului. Astfel încât, în partea finală a romanului, publicată postum de Adolf Frise, Clarisse va trăi la nivel individual-simbolic declanșarea demenței colective a fascismului. Demersul este similar celui întreprins de Thomas Mann, care a explorat și el psihologia colectivă prin intermediul protagoniștilor din *Muntele vrăjit* (primul război mondial) și *Doctor Faustus* (al doilea război).

Clarisse este un personaj relativ mediocru. Primele ei idei fixe încep să se dezvolte în jurul figurii lui Moosbrugger, un psihopat condamnat pentru omor, care provoacă o mare vâlvă de presă, la fel cu procesele din Rusia sfârșitului de secol, la care era chemat ca o autoritate nimeni altul decât Dostoievski. Printr-o misterioasă empatie, Clarisse simte în Moosbrugger un fel de forță charismatică. Într-un eseu despre psihopatologia colectivă ce a provocat ascensiunea fascismului, Jung arată că „senzația pe care o stârnește orice crimă și interesul pasional pentru urmărirea criminalilor, pentru procesele ce li se intentează și pentru altele asemenea, demonstrează că toți [...] sunt extrem de interesați de crimă. [...] Toți își manifestă indignarea și cer insistent pedepsirea criminalului, dar cu atât mai zgomotos, cu atât mai multă înverșunare și cruzime, cu cât mai arzătoare este scânteia răutății în propriul lor suflet” 8. Moosbrugger condensează și înfăptuiește tendințele violente ale colectivității, care, ipocrită, îl condamnă, în acord cu propriul ei cod moral, dar subliminal se delectează în faptele lui. Sub influența lui încingast (caricatură a filosofului iraționalist Ludwig Klages), Clarisse intuiește în criminal profetul obscur al unei noi divinități ce ia tot mai mult în stăpânire Kakania, divinitate ce personifică *umbra* colectivă». Frustrările și resentimentele unei societăți ce se clatină, anxietatea și

nesiguranța stării de criză își găsesc supapa în gesturi de agresivitate și anomie. Într-un sens mai larg, Moosbrugger reprezintă fascinația față de latura irațională a comportamentului uman, față de viața pulsională refulată de pozitivismul modern. Cenzurate, renegate, aceste tendințe capătă un aspect exploziv și distructiv, ce răbufnesc prin indivizi cu un control lucid scăzut asupra lor înșile. Clarisse se simte chemată să lupte pentru evadarea lui Moosbrugger, pentru că acest act îndeplinește simbolic descătușarea inconstientului atavic. Isteric, femeia vede în el geniul umanității ce a fost copleșit de mediocritate, sterilizat de rațiune și rigidizat de morală.

După eșecul acțiunii Moosbrugger (executat în urma unei noi crime), Mușii o conduce pe Clarisse, bolnavă la rândul ei, în același sanatoriu unde aceasta îl cunoscuse pe psihopat. Prin închiderea cazului Moosbrugger, scriitorul pare a *fi* vrut să „rezolve” criza ce a dus la primul război mondial, în schimb, ascensiunea fascismului și profilarea unei noi crize, ce va culmina în al doilea război, determină o redeschidere a cazului Clarissei. În fragmentele ce urmau să intre în alcătuirea volumelor postume figurează proiectul unei restructurări radicale a epicului în jurul Clarissei. Mușii își propusese să urmărească pas cu pas, cu o penetrantă clinică zguduitoare, decompensarea personajului. Stării de epuizare în care cade Clarisse după „prăbușirea” lui Moosbrugger îi succede „iminența unei noi vigori”, ce o împinge de astă dată pe ea însăși să evadeze, convinsă de rolul mesianic al exaltării ei. „Anumite boli nu sunt doar fenomene personale, ci de ordin social”, meditează Clarisse, oferind nu atât cheia unei parabole, cât a unui caz emblematic. Fără niciun *părți pris* moral, scriitorul se lasă să alunece în apele înșelătoare ale demenței personajului, unde categoriile morale de bine și de rău sunt înlocuite cu categorii din filosofia iraționalistă, cum sunt cele de vital și letal, în tonul logicii nevrotice a lui Nietzsche și în concordanță cu logica mitică a morții purificatoare, ea își spune: „Nu este exclus ca ceea ce astăzi nu duce decât la distrugere

interioară să regăsească într-o zi o valoare constructivă”.

Valoarea simptomatică a unui destin precum cel al Clarisei depinde de rezonanța lui intimă cu psihologia socială. Personajul descoperă, din proprie experiență, că o epocă se solidarizează sau se desolidarizează de mărilor ei figuri, considerându-le fie genii, fie nebuni, în cazul lipsei de rezonanță colectivă, profetul este considerat un maniac și este marginalizat într-un ospiciu, în cazul concordanței, profetul este crezut și urmat, chiar dacă direcția deschisă de el este malignă. Jung a analizat în acest sens erijarea în dictator a lui Hitler, prin precipitarea tendințelor iraționale ale unei societăți asupra unui individ ce pretinde să ia asupra sa întreaga responsabilitate. Tensiunile nerezolvate își găsesc în acest fel o cale de eliberare nefastă, ce conduce la demență colectivă și holocaust. Clarisse nu va apuca să devină un profet, pentru că decompensarea ei urmează o traiectorie prea vertiginoasă, dar aproape toate simptomele ei sunt semnificative pentru o societate ce se îndreaptă spre dictatură.

Dacă obsesia Clarisei față de Moosbrugger sugera o luare în posesie a personajului și a societății de către umbră, a doua ei criză maniacală pare a avea loc datorită emergenței unui alt complex inconștient, a lui *animus*. Componentă masculină a sufletului feminin, *animus* constelează ca o pulsiune brutală, marțială, ce impune transfigurarea psihică și fizică a Clarisei într-o femeie „slabă, osoasă”, cu „un adevărat corp de băiat”. De ce a simțit Mușii nevoia de a simboliza psihologia națiunilor agresive printr-un chip de femeie masculinizată? Ideologic, se întrevide aici un reflex al valorizării de către Nietzsche a păcii și a războiului în termeni de vigoare, respectiv slăbiciune. Pacea este asimilată feminității și pasivității. Jacques Le Rider a arătat că Viena modernă avea despre sine o reprezentare în termeni de feminitate, langoare, slăbiciune, decadență, în timp ce Germania era percepută fantasmatic printr-o imagine masculină, virilă, impunătoare¹⁰. „Or, scrie Mușii, femeia are senzații feminine în fața unui bărbat superior, și senzații virile în

fața unuia inferior". Apariția unui ego viril, marțial, în Clarisse, ar sugera, așadar, emergența unei mentalități „prusace” în sufletul „austriac”.

Clarisa se scindează în două personalități, considerându-se pe rând Mântuitorul (Christ) și Nietzsche (Antihrist), Mesia și Supraomul, în spatele acestora stă eul feminin (creștinismul era considerat de Nietzsche o religie a celor slabi, a sclavilor și a femeilor) și *animus*-ul masculin, a căror unificare ar da naștere, în limbajul schizofren-mitic al eroinei, Hermafroditului. Este o nouă figură care, în acord cu obsesiile epocii, exprimă criza identității masculine și reconfirmandu-se unui psihism transsexual, a unui gen neutru, a unui al treilea sex. Dacă în romantism, la filosoful Franz von Baader spre exemplu, hermafroditul apărea încă drept însumarea puterilor masculine și feminine, în timp ce androginul era văzut ca o depășire a acestora, în Viena modernă hermafroditul capătă o conotație mai apăsător negativă. Alfred Adler consideră „hermafroditismul psihic” drept rezultatul voinței de putere a individului, „protestul viril” prin care omul își rezolvă complexele de inferioritate, în comparație cu androginul, Jung tratează hermafroditul drept o figură imperfectă și monstruoasă, în care unificarea contrariilor are loc la un nivel bestial, iar nu la unul spiritual¹¹¹. Clarisse reface același traseu cu Ulrich și Agathe. dar nu într-un registru inițiativ și mistic, ci într-unul malefic-patogen.

Apropierea de echilibrul monstruos al hermafroditismului îi trezește Clarisei sentimentul maladiv al unei misiuni sacre, de „mântuire” și „redeșteptare”. Aspirația soteriologică devine o manie, pe care vrea să o impună obsedant celor din jur. La fel cu Marele Inchizitor, protagonista este convinsă că „nu putea să îi salveze pe ceilalți decât cu forța”, în mod compulsional, în jocurile ei sterile cu figuri geometrice simpliste, se instalează imaginea crucii, însemn christic dar și simbol arhetipal al reunificării contrariilor, al refacerii unității sus-jos, dreapta-stânga, spirit-trup,

bărbat-femeie (Mușii dând astfel o sugestie asupra motivelor adoptării swasticii de către național-socialism). După o rătăcire prin ținuturile solare ale Italiei, unde în „sângele roșu al lui Nietzsche se instilase negrul nebuniei”, Clarisse se refugiază pe o insulă izolată, pentru a relua „misiunea eșuată” a filosofului german. Rebotezată în spiritul ideii nietzscheene de purificare și transcendere a condiției umane prin boală, „Insula sănătății” anunță ideea fascistă de curățire socială și rasială. Insula nu este în fapt un paradis, așa cum o vede personajul, nu este „insula fericirii” pe care se refugiază Ulrich și Agathe, ci o garnizoană. Impresia dominantă este de depopulare și pustietate geometrică, prefigurând autismul dictaturii și militarizării. Peisajul este comparat la un moment dat cu trupul catatonie al unui creier dement, aflat în altă parte, încercând să își descrie trăirile, Clarisse ajunge la un grad de depersonalizare care o face să transcrie drept ale sale un articol despre Sfântul Francisc din Assisi și aforisme din Nietzsche. Argumentele cu care își justifică plagiatul nu amintesc de logica mistică a renunțării la propriul eu, ci mai degrabă echivalează cu o politică de cucerire: „În loc de a dori să fie originali, oamenii ar trebui să învețe să-și apropieze” operele altora.

Pe măsură ce se apropie de „revelația” finală, Clarisse începe să audă voci misterioase, simptom al dezagregării sale psihice. Complexele autonome, *umbra*, *animus*, scapă de sub controlul eului și sunt ipostaziate în natură ca demoni, suflete ale obiectelor, spirite elementare. Decompensarea finală, corelativ subiectiv al războiului, este precedată de o senzație de atotputere magică, de un complex de grandoare și invincibilitate. Clarisse are senzația unei participări mistice la natură, a unei voințe fâi a egal, ce i-ar permite să transforme lumea după propriile dorințe, pe deasupra cauzalității și legiților fizice. Un filtru roșu se lasă peste privirile femeii, învăluind peisajul în culori de holocaust, în lumina lui sângerie, asemănată cu o „cameră de dezvoltare”, sunt revelate imaginile teriomorfe care o bâutuie. Clarisse

suferă de o *pseudologia phantastica*, formă de isterie care îl face pe bolnav să creadă în realitatea propriilor fantasme și minciuni, diagnostic pe care Jung îl pune și lui Hitler.

În același timp cu hipertrofia personalității, Clarisse urmează în plan real o prăbușire rapidă. Asociațiile sale delirante se exprimă printr-un limbaj simbolic tot mai abscons, tot mai primitiv, care sfârșește prin a renunța la cuvinte pentru a folosi direct obiectele desemnate: pietre, oase, pene, lemne, scoici. O asemenea lingvistică reificată propuneau și savanții nebuni întâlنيți de Gulliver în marea academie din Lagado. Stări demoniace, de maximă expansiune senzorială și afectivă, observată de Jaspers în crizele psihotice, îi urmează prăbușirea în insula pustie a autismului. Mântuirea pe care o căuta Clarisse nu o aduce la o realizare a sinelui, dimpotrivă, înseamnă anihilarea conștiinței și descompunerea personalității, în paralel cu colapsul personajului, romanul era plănuț să se încheie cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial.

Se împlinește astfel principiul pe care Mușii și-l trasa sie însuși, într-una din schițele capitolelor neterminate: „Ceea ce clocotește în Clarisse sunt elementele epocii”. Asemenea observații teoretice ridică o problemă de poetică și creativitate, legate de condiția eseistică a romanului modern, în ciuda numeroaselor teorii și idei care susțin osatura lui narativă, *Omul fără însușiri* nu se transformă niciodată într-un eseu. Abia prin publicarea manuscriselor postume, din laborator au ieșit la suprafață și principii de poetică, idei diriguitoare, scurte formulări conceptuale, care aveau probabil un rol mnemotehnic în procesul de creație. Mușii își nota, în expresii concentrate, ideile ce devansau desfășurarea ficțiunii, lăsându-și-le ca pe niște jaloane pentru mai târziu.

Iată, *in nuce*, programul de investigare a delirului paranoic al Clarissei: „Toate ideile Clarissei au un corelativ rațional: nu trebuie dezvoltate la întâmplare, ci trebuie să le descriu foarte rațional”. Poate fi întrevăzut aici mecanismul de creație care stă la baza imaginarului musilian. Natură rațională, Mușii nu pleacă de la intuiții

inefabile sau reprezentări sinestezice, precum un Proust, ci de la formulări teoretice, în schițe și eboșe apar numeroase astfel de nuclee ideatice așternute la primul jet. În variantele elaborate, însă, nucleele dispar complet, dizolvate, „expandate” într-o pastă narativă care nu mai are nicio intenție conceptuală. Umbra ideilor continuă să plutească difuz asupra textului, asemeni unor nebuloase care au rezultat în urma exploziei unor supernove. Travaaliul lui Mușii nu constă în a le oculta sau camufla, și nici în a le „traduce în imagini”, ci în a pătrunde în interiorul lor pentru a le supune unei dezvoltări monstruoase. Puse sub lentila unei „răbdări epice” aproape sadice, ideile se măresc, se desfac, cresc cancerigen, devin iraționale.

poate fi dedus din primele rânduri ale romanului. Pe-ap? Qarje o pagină sunt descrise, în limbaj științific detaliat, caracteristicile meteorologice ale atmosferei: cicloni și anticicloni, izoterme și izotere etc., pentru ca scriitorul să recunoască în final, ironic la adresa *incipitul* tradițional, că nu dorise să spună decât că „era o zi frumoasă de august a anului 1913”. Cu o răbdare obsedată, Mușii se oprește asupra fiecărei imagini sau gest, dezvoltându-le acromegalic. O intrigă derizorie, cum este organizarea „Acțiunii paralele” (proiect de sărbătorire a împăratului, pus la cale de un grup de diplomați care vor să-l coopteze și pe Ulrich), se urnește cu o lentoare de leviathan, acoperă mii de pagini, și apoi se evaporează ca un balon de săpun, odată cu izbucnirea războiului mondial.

Amplificarea delirantă a detaliilor se constituie, în cele din urmă, într-o demonstrație prin reducere la absurd. Privită la microscop, lumea Kakaniei, atât de solidă și compactă în aparență, își dezvăluie porii, fisurile și neanturile, care altfel ar fi rămas inobservabile. Conglomeratul austro-ungar încetează de a mai arăta ca un organism și devine o îngrămădire de mecanisme dezmembrate. Faptele oamenilor își pierde aspectul rațional, dezvăluind colcăiala de intenții haotice și centrifuge ce stau la baza lor”. Acțiunea paralelă”, gândită

de către promotorii ei ca o manifestare pacifistă, pe temeuri umanitariste, apare, în această analiză laborioasă, unul din fermentii care duc la izbucnirea războiului. Prin tehnica sa, romancierul pune în evidență acei „*nenumărați factori ai lumii exterioare și interioare, factori de armonie [s.n.] care conduc la război când devin conștienți de indeterminarea lor*”. Contemporan al lui Erwin Schrödinger, Mușii transpune în literatură mecanica cuantică: sub suprafața solidă a lucrurilor și oamenilor, el descoperă haosul infinitezimal.

Scriitorul este interesat de glisajele imperceptibile, de dinamica aleatorie a substărilor mentale și sociale. Pentru aceasta, el încetinește ritmul ficțiunii și pătrunde în intra timp, acolo unde, văzute pe dinăuntru, ca o muzică ascultată *din interior*, întâmplările indivizilor și grupurilor devin fluide. Mușii atinge un prag incredibil de ductibilitate a subiectului epic, ca și cum tensiunea creatoare ar fi încontinuu reprimată și obligată să se scurgă printr-o fantă minusculă. Cumulul de energie nedescătușată și așteptare forțată colorează încet totul într-o lumină ireală. Izbucnirile dramatice sunt consecvent amânate, într-un refuz deliberat al atingerii climaxului și eliberării. Menținându-se permanent sub nivelul liminar al manifestării, în zona posibilului și a cauzalităților nefinalizate, Mușii procedează ca un *scriitor fără însușiri*. Scrisul său își refuză încăpățânat orice sclipire, orice luminozitate, orice calitate epică, în așteptarea a *altceva.*

Scopul ultim al acestei asceze narative este nu doar estetic, ci și psihic: extazul. Romanul este evident mai mult decât o simplă parabolă. Vaporizând nucleeele conceptuale și suspendând sau amâkând formarea unui sens teoretic, Mușii urmărește un obiectiv mult mai direct și genuin: declanșarea „*celeilalte stări*”. Scriind despre androginul Ulrich-Agathe sau despre hermafroditul Clarisse Moosbrugger, luminând aceste două fețe ale unui *numinosum* ceXconstelează în literatura vieneză, romancierul pare a explora și-și provoacă prin scris o experiență de transcendere interioară.

Se pare că Mușii ar fi atins efectiv extazul, ceea ce a dus la dorința de restructurare a întregului material epic. Robert Kaiser, unul din/exegeții săi, crede chiar că, experimentând beatitudinea, scriitorul a devenit incapabil și nici nu a mai fost interesat să ducă la bun sfârșit proiectul inițial al celor patru volume. Roananul a putut fi instrumentul concret de trezire și represie a propriei vitalități, până la punctul de concentrare și explozie a „celeilalte stări”. O ciudată euforie auctorială, care este mai mult decât un simplu efect stilistic, se face simțită atunci când cei doi frați se retrag pe „Insula paradisului”. Pe firul scrisului, Mușii navighează printre formațiuni și continente psihice necunoscute, interzise, pe care le-au scos de sub apă crizele identității moderne. Apatia, narcisismul, incestul, sentimentele oedipiene, transgresarea sexuală și fantezmele genului neutru, demența și posesia, toate sunt desfășurate și proiectate în personaje și situații. Demersul este fascinant și terifiant în același timp, ca orice apropiere de *numen*. Mușii a simțit ambivalența fenomenelor, întrebându-se, prin Clarisse și Moosbrugger, dacă extazul încercat de Ulrich și Agathe nu își are reversul în psihoză. Iar dacă privim androginul și hermafroditul ca formațiuni ale mentalității colective, problema devine și mai acută, în ipoteza în care inflația rațională a lumii moderne a avut drept consecință căderea în puterea umbrei colective, barbaria și războiul, în ciuda aparentei sale lucidități dezabuzate, literatura aceasta este străbătută, după cum susține Vintilă Horea¹², de un fior al apocalipsei.

Note:

1. Pentru modul în care „criza politică a culturii liberale vieneze [...] a dat naștere omului psihologic” și relația dintre politică și psyche, vezi Carl E. Schorske, *Viena fin de siecle. Politică și cultură*, Traducere de Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploșteanu, Iași, Ed. Polirom, 1998.

2. Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1995.

3. Robert Mușii, *Omul fără însușiri*, vol. 1 - 5, Traducere de Mircea Ivănescu, București, Ed. Univers, 1995. Cf. și Robert Mușii, *L'homme sans qualites*, 2 tomes, Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Editions du Seuil, 1956.

4. În F.M. Dostoievski, *Opere*, vol. 4, București, EPLU, 1968.

5. Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Ed. Univers, 1978.

6. „Prin enantiodromie înțeleg manifestarea opusului inconștient, anume în desfășurare temporală. Acest fenomen caracteristic are loc aproape pretutindeni acolo unde viața conștientă este dominată de o tendință unilaterală extremă, în așa fel încât în timp se dezvoltă o contrapозиție inconștientă, la fel de puternică, ce se manifestă mai întâi prin întreruperea randamentului conștient, mai apoi prin întreruperea direcției conștiente”. C.G. Jung, *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 460.

7. Pornind de la un poem al lui Mușii pe tema lui Isis și Osiris, Ion Ianoși așază romanul pe textura mitului celor doi zei egipteni frați și soți. În „Lupta cu îngerul”, Prefață la Robert Mușii, *Omul fără însușiri*, p. 14.

8. Carl Gustav Jung, „După catastrofă”, în *Puterea sufletului*. A treia parte. *Psihologie individuală și socială*; texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Ed. Anima, 1994, p. 109.

9. În mod similar, Jung identifică personificarea umbrei colective ce a dus la izbucnirea celui de-al doilea război mondial în zeul teutonic Wotan. Vezi studiile „Wotan”, și „Bătălia împotriva umbrei”, în *ibidem*.

10. Spre exemplu, Franz Grillparzer invocă Austria astfel: „Între copilul Italia și bărbatul Germania, te afli tu, efeb cu obraji roșii”; Hofmannsthal descrie caracterele naționale prusac și austriac astfel: primul „în aparență viril”, al doilea „în aparență minor”; criticul Eugen Wolff imaginează alegoric modernitatea vieneză ca „o femeie

învăţată, dar pură, însufleţită precum spiritul timpului, cu rochia umflată de vânt şi părul unduind, înaintând cu îndrăzneală”.

11. Vezi A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, Binghamton & Cluj, Ed. S. Freud, 1995, s.v. *androgin* şi *hermafrodit*.

12. Vintilă Horea, *Introducción à la literatura del siglo XX*, Universidad Gabriela Mistral, Editorial Andrés Bello, 1989.

LITERATURA INTERBELICA DE LA FILIA LA NEIKOS

În poemul filosofic *Despre natură*, Empedocle concepute un model cosmologic pulsatoriu, în care universul este condus alternativ de două principii contrare: OIXta (iubirea) şi neîkoc; (ura). Când lumea este stăpânită de Filia, toate elementele intră într-o armonie şi coeziune perfectă, alcătuind un amestec omogen, gânditor, divin, *Sphairos*. Când Ura pătrunde în corpul cosmic, ea începe să despartă membrele acestuia, să izoleze elementele, până la separarea lor completă.

Un proces similar traversează literatura română în perioada dintre cele două războaie mondiale. El poate fi pus în evidenţă urmărind modul în care scriitorii concep relaţia dintre bărbat şi femeie, metamorfoza pe care o suferă ideea de cuplu de la romancierii începutului de secol la cei interbelici. Este vorba de două *formae mentis* ce individualizează fără putinţă de confuzie două formule narative. Romanul de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX aşază cuplul într-o para - Hgârâă\ idilic-romantică. N. Filimon, M. Kogălniceanu, Duiliu Zamfires & u, I. Agârbiceanu, imaginează relaţia dintre bărbat şi femeie ca pe\o microarmonie ce restabileşte o oază de paradis în mijlocul unei lumi mai mult sau mai puţin corupte. Gheorghe şi Maria, Manoil şi Zoe, Mihai şi Saşa, Vasile şi Elenuţa refac o enclavă de puritate în faţa forţelor disolutive ale avariţiei, dorinţei de parvenire, poftelor de putere, pulsuniilor de distrugere. Cuplu Treproduce modelul androginului, impus cu autoritate de către proza

și poezia lui Mihai Eminescu. Acest pattern romantic poate fi pus sub semnul Filiei, al Eresului cosmogonic, ce unește laturile contrare ale lumii. Bărbat și femeie, înger și demon, lumină și întuneric, sus și jos, realitate și vis, micro și macro-univers se ating în întreg.

Dar Neikos sfârșește prin a ataca și distruge acest bastion al armoniei reprezentat de cuplul romantic. Deja în romanele lui

Filimon sau Agârbiceanu, personajele angelice făceau o figură palidă și desuetă, în comparație cu personajele negative, mult mai vii și veridice din punct de vedere estetic, semn că formula idilic-romantic nu mai făcea față celei realist-naturaliste. Mitul androginului, scos la suprafață de mentalitatea romantică, suferă din nou o ocultare, în sens heideggerian. Dacă la Eminescu el iradia în plin plan, ca un *numinosum* contactat direct, la scriitorii interbelicii el și-a reluat poziția scufundată. O realitate cenușie și apăsătoare, *învrăjbită*, refulează modelul arhetipal al eresului, care se străvede tot mai îndepărtat și cu mai mare greutate. Dificultatea sporită de a actualiza nunta mistică poate fi pusă în evidență în romanul *Adam și Eva* al lui Liviu Rebreanu, construit și el pe tema eminesciană a avatarilor care își caută jumătatea androgină. „Uitarea” face ca momentul „recunoașterii” dublului să intervină întotdeauna prea târziu, într-un moment când existența protagoniștilor ia sfârșit în mod dezastruos.

Literatura interbelică duce la bun sfârșit această schimbare profundă de mentalitate, ce atrage criza modelului romantic al erosului. Originea ei se află în mișcările subterane ce au avut loc în modernitatea vieneză. Pierderea reperelor de individualizare sexuală și criza identității genurilor ce a izbucnit în literatura *fin-de-siecle* a ruinat polarizarea masculin-feminin și a dizolvat ideea de cuplu. Arhetipul romantic al androginului, reînviat de mentalitatea decadentă, ajunge la o expansiune maximă, care îi provoacă dezagregarea. Odată cu dispariția principiului complementarității, contrariile își

pierd coerența, anulând ideea de conjuncție alchimică a sexelor. Armonia dintre îndrăgostiți dispare, Erosul este înlocuit de către Neikos, forță de disoluție și vrajbă, în mod exemplar, romanul care deschide „noua structură” se numește *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Gib Mihăescu, George Călinescu devin martorii metamorfozei pe care o suferă *imago*-ul cuplului în imaginarul colectiv interbelic.

Relația fantasmatică dintre bărbat și femeie este doar o sinecdocă pentru modul în care o societate rezolvă problema relației dintre contrarii. Ea depinde de modul cultural de soluționare a tensiunii dintre conștiință și inconștient, dintre eu și *anima*, dintre principiul realității și principiul plăcerii. *Imago*-ul cuplului rezumă apropierea sau distanța dintre real și ideal. Romanticismul și modernitatea așază acest raport în termeni opuși, în baza atitudinilor lor structural divergente. Construit pe ideea magică a corespondenței contrariilor, romanticismul conferă fantasticului, iraționalului, visului, aceeași consistență cu cotidianul rațional diurn. Având acces la energia subterană a propriului inconștient, romanticul se simte capabil să provoace epifanii ale supranaturalului, să ipostazieze irealitatea în mijlocul lumii fizice. Suprarealismul, ultim bastion romantic, este încă în căutarea celui „anumit punct al spiritului unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, înaltul și josul încetează de a fi percepute contradictoriu”.

Mentalitatea modernă, în schimb, opune Etosului romantic pe Anteros, principiu al discriminării și disjungerii. Obsedat de distincții și dihotomii, de precizie și specializare, spiritul modern intră într-o schizoidie scientistă, într-o stare de ruptură cu sine însuși. Oscilograful literaturii resimte rapid această criză, înlocuind iubirea mistica/empatică, xprin gelozie și incomunicabilitate.

În romanul lui Camil Petrescu, disoluția căsniciei

protagoniștilor măsoară simbo Hore stabilire a distanțelor dintre real și ideal, retragere-transcendentului din contingent. Gândirea romantică aspira să materializeze fantasmеle, să concretizeze idealul feminin într-o femeie reală (chiar dacă aceasta păstra un aer fantomatic-vampiric). Gândirea modernă merge într-o direcție contrară: ea tinde să evaporeze personajul feminin, să transforme femeia dintr-o prezență concretă într-o idee pură. Dintr-o făptură ce își umple perfect conturul, femeia se sublimează la condiția unei obsesii. Personajele masculine încetează să mai perceapă în iubitele lor carnalitatea și se pierd în labirintul unor figuri evanescente, a căror imagine este secretată de propria lor minte.

Filosofia care instrumentează acest proces este fenomenologia. Alături de intuiționismul bergsonian și de tehnica proustiană, „noua structură” se resimte de influența lui Husserl, introdusă în literatura noastră de Camil Petrescu. Privită mai atent, investigația la care este supusă femeia în opera camilpetresciană reprezintă o *epoche*, o încercare de reducere fenomenologică a figurii feminine. Ștefan Gheorghidiu, Ladima, Andrei Pietraru pun între paranteze imanența femeii și încearcă să degaje din comportamentul, din manifestările, din gesturile ei o esență a feminității, un arhetip erotic. Setea de absolut îi împinge să caute în parteneră un elSoc; transcendental, de dincolo de aparițiile sale fenomenale. Sub privirea bărbatului, care urmărește să dezvelească din accidental trăsăturile nucleare și să le regrupeze într-un chip atemporal, personajul feminin suferă o derealizare moleculară, radiografică.

Întregul proces este însă viciat de două presupuziții care aparțin sistemului de prejudecăți al epocii. Prima constă în identificarea eronată a esenței cu spiritul și a aparenței cu trupul. Cea de-a doua constă în distribuția falocrată-patriarhală a regnului masculin către spirit și a celui feminin către trup. Aceste două prejudecăți conduc la eșecul unei adevărate analize fenomenologice.

Influențați inconștient de vechea dihotomie trup / suflet, eroii lui Camil Petrescu provoacă o dedublare a imaginii femeii între aparență și esență. Abordând realitatea cu dorința de a identifica absolutul, ei impun numenului să părăsească fenomenul, astfel încât în centrul personajului feminin pare a se instala un neant ontic. Femeia concretă, care își conține propria ființă, este programatic ignorată, în timp ce femeia ideală, izolată prin analiză, se dezvăluie a fi o „frumoasă fără corp”, o „transcendență goală”. Punând fenomenul între paranteze, eroii aceștia „obsedați de idee” se izolează într-o lume de imagini. Ei încearcă să-și apropie portretul idealizat, dar ignoră făptura reală a iubitei.

Pe de altă parte, protagoniștii cad victimele unui model antropologic falocratic, care distribuie spiritul - masculinității, iar instinctualitatea - feminității. Prin prisma unei asemenea distribuții, femeia rămâne indisolubil legată de vegetativ și nu poate fi sublimată la idee fără a-și pierde esența, încercarea lui Ștefan Gheorghidiu de a o converti pe Ela întru filosofic rămâne o utopie. Aceeași incongruență a femeii cu idealitatea o acuza, cu pesimism misogin, și Eminescu, într-o fază târzie, de dezabuzare „postromantică”, reprezentând-o alegoric prin refuzul Cătălinei de a-l urma pe Hyperion. Misoginia protagoniștilor interbelici este un efect de perspectivă pe care îl induc ei înșiși. Ei își disprețuiesc iubitele, pentru că acestea nu se lasă reduse la esențe spirituale.

Combinând cele două presupoziii subliminare, protagoniștii literaturii interbelice intră într-o contradicție de termeni: pe de o parte, ei își propun să decanteze esența spirituală a femeii; de cealaltă parte, ei identifică aprioric feminitatea cu corporalitatea și sexualitatea, în aceste condiții, esența femeii este în mod necesar vidă. Privită eidetic, femeia apare ca un gol, ca o absență. Pe ecranul „intelectului transcendent”, femeia reală se disipează într-o imagine evanescentă. Punând contingenta între paranteze, eroii eludează implicit logica internă a

comportamentului feminin, precum și posibilitatea de a-l înțelege. Femeia reală, care, în tern TgnTTpropriilor lor prejudecăți, este femeia instinctuală, le /capă de sub control, în timp ce ei se concentrează asupra unei femei spirituale care, în baza aceluiași sistem, este o femeie ideală, ireală.

În loc să pună în evidență substratul ontologic al feminității, *epoche*-ul izolează doar categoriile apriorice prin care intelectul bărbatului percepe imaginea ideală a iubitei nu se alcătuiește din *realia*, ci din proiecțiile subiective, din *imago-un*e erotice ale îndrăgostitului. Metoda fenomenologică aplicată de eroii moderni figurii iubitelor lor are drept rezultat, în mod doar aparent surprinzător, constelarea idealului feminin din inconstiența bărbatului. Protagonștii nu se mai raportează la femeia în carne și oase, care le devine inaccesibilă asemeni „lucrului-în-sine” kantian, ci la personificările fantasmatiche ale propriei *anima*. Din cauza aceasta, ei devin incapabili de a urmări și a pricepe, în ciuda sensibilității lor maladive, evoluția interioară a partenerei. Ceea ce ar trebui să fie analiză a celuilalt devine introspecție. Comportamentul femeii pare dictat de o logică transcendentă observatorului, care este veșnic depășit și surprins de gesturile iubitei, incapabil de a-i anticipa pasul următor. Poliperspectivismul are din acest punct de vedere o intenție recuperatoare, aceea de a compensa „orbirea” protagonștilor prin conjugarea prismatică a cât mai multor unghiuri de observație. Prin aceasta, demersul narativ devine și el fenomenologic, urmărind inventarierea și conjugarea tuturor aparițiilor eroinei, pentru o cât mai exactă aproximare a caracterului ei.

Privirea eroilor camilpretrescieni are un efect derealizant asupra figurii femeii. Asimilată fenomenului, persoana reală a iubitei este aruncată într-un con de umbră, în timp ce imaginea fantasmată este ridicată la rang de numen. Prin introducerea acestei perspective schizoide, protagonștii romanului interbelic pierd accesul

la ființa adevărată a femeii, iar ideea de cuplu intră în criză, în locul armoniei esențiale, între bărbat și femeie se instalează neîncrederea, jocul aparențelor. Căutând într-o direcție greșită, bărbații nu mai pot reface comunicarea directă între suflete. Mereu speriați că esența femeii le scapă, ei sunt stăpâniți de *gelozie*. Iubirea romantică, bazată pe încrederea în consistența esențelor, face loc vrajbei, ca efect al pierderii senzației de plenitudine pe care o dădea coincidența dintre esență și aparență.

Glisajul dintre ființa reală și cea ideală a iubitei nu afectează persoana propriu-zisă a femeii, ci doar imaginea acesteia în ochii bărbatului. Cel alienat este așadar nu personajul feminin, ci personajul masculin. Căutând adevărul absolut, acesta se izolează, fără să-și dea seama, în „turnul de fildeș” al intelectului transcendental. El încetează să mai acționeze asupra realității și intră în relație cu o lume de fantasmе. Șocul cu lumea concretă îi va provoca cel mai adesea prăbușirea. Somațiile lumii exterioare sfârșesc prin a spulbera idealul erotic, pe cel al „dreptății absolute” sau al poeziei pure. Ștefan Gheorghidiu, Gelu Ruscanu, Ladima sau Fred Vasilescu trăiesc sentimentul unei vidări de consistență a esențelor, iar expresia acestei deziluzii este sinuciderea. Dintre ei, se va salva doar Gheorghidiu, pe care evenimentul traumatic al războiului îl deconectează de la transcendența goală și îl reconectează la real. Din această perspectivă, eșecul cuplurilor este doar un simptom al crizei de realitate din literatura modernă. Derealizarea imaginii femeii este un efect secundar al crizei ideii de absolut, al deconspirării metafizicii. Așa cum Don Quijote era o victimă a prăbușirii idealului cavaleresc, personajele lui Camil Petrescu sunt și ele victime ale spulberării crosului romantic.

Desprinderea imaginii iubitei de persoana reală a femeii se accentuează la Anton Holban. Întreaga proză holbaniană suferă de o pronunțată adumbrire a realității. Supuse unei *epoche* maligne, lumea romanească se scufundă într-o lumină crepusculară. Pus între paranteze, mediul geografic, social, uman, care făcea deliciile

descrierilor realiste, se restrânge la un ecran mental narcisiac. Doar în *Ioana* mai transpar fugăr, ca niște excitații din lumea de afară ce pătrund într-un vis, imagini ale satului de pe țărmul mării, ale nisipului, ale valurilor. Redus transcendențial, peisajul se topește într-o pastă cenușie, cețoasă, ce servește drept fundal și ecran de proiecție pentru autoanalizele sufletești.

Transferate în acest spațiu, femeile își pierd corporalitatea. Din ele pare a se desprinde un halou de atitudini, fapte și gesturi, precum acele particule imateriale, „idoli”, care, după empiriștii englezi, sunt emaneate de corpurile materiale. Protagonisții nu mai au un contact direct cu partenera lor, ci doar unul mediat de aceste elSco Xa. Recursu Ha realitate, care era esențial în restabilirea punctului de reper pentru eroii lui Camil Petrescu, nu mai are eficiență. Protagonisții nu mai dispun de criterii intrinseci de verificare a realității, „scenariul” construit de ei se poate dispensa de modelul real. Sandu construiește mai ușor imaginea Irinei atunci când se află departe de ea, brodind în imaginar. La Camil Petrescu, gelozia dă naștere la ceea ce am putea numi halucinații, adică fantasme create pornind de la percepții și informații exacte; la Anton Holban, fantasmele iau forma unui delir, ce se desfășoară independent de persoana pe care o au drept obiect. Bărbatul și femeia alcătuiesc un ciudat cuplu „în patru”, în care fiecare partener se combină cu o proiecție idealizată a celuilalt. Spre deosebire de personajele lui Camil Petrescu, cele ale lui Anton Holban nu mai sunt obsedate de verificarea corespondenței imaginii cu realitatea. Ele prefera nevrotic nehotărârea și îndoiala. Persoana reală, imprevizibilă și incontrolabilă, este înlocuită cu un model ideal, de care protagonisții pot dispune la discreție, pe care îl pot controla după propria dorință.

Dacă Ștefan Gheorghidiu sau Ladima produceau oarecum involuntar, prin simpla acțiune a privirii lor „însetate de idei”, disocierea figurii iubitei în esență și aparență, eroii lui Anton Holban au învățat să provoace

această disociere ca mijloc de posedare fantasmatică a celuilalt. Chiar și atunci când nu este conștient de mecanismul „creării de iluzii”, Sandu îl pune în funcțiune în mod automat, dintr-o intenție subliminală. Pe cât este posibil, Gheorghidiu sau Ladima ar dori ca omul real să se identifice idealului creat de ei; Sandu menține deliberat ruptura dintre cele două figuri, deoarece fantasma celuilalt îi servește drept oglindă narcisiacă. Prin *imago-MI* partenerei, eroul își construiește propria personalitate, având la dispoziție un ecran pe care să-și proiecteze și să-și redistribuie trăirile, angoasele, complexe nerezolvate. Luciditatea morbidă, proliferarea autoanalizei în cazul lui Sandu a fost diagnosticată de critică drept un sindrom al imaturității caracteriale, al dependenței de *imago-ul* matern. Acest blocaj psihic, nerezolvarea raporturilor cu sine, îl împiedică pe protagonist să se întoarcă spre lume. Incapacitatea de a le accepta pe femei ca atare, dar și de a se lipsi de ele, îl face să producă substituiți imaginari.

O proastă așezare în lume trădează o incertitudine acută asupra propriei persoane și asupra propriei întemeieri existențiale. Pentru a se certifica pe sine, Sandu are nevoie de celălalt ca de un martor pasiv și aprobator. El trebuie să-i anihileze personalitatea, pentru a-l transforma într-o oglindă necondiționată. De aceea, relația fantasmatică dintre bărbat și femeie se așază pe modelul hegelian al *stăpâniilni* și *slugii*. Ultimele trei romane ale lui Anton Holban explorează cele trei variante posibile de configurare a acestei relații, în *o moarte care nu dovedește nimic*, Sandu este *stăpânul*, în timp ce Irina este împinsă la condiția de *slugă*. Legătura dintre ei nu are aproape nimic din tandrețea iubirii, este mai degrabă un joc sado-masochist de putere, în Irina, Sandu se luptă cu propria fantasmă feminină, chinuind-o însă pe femeia reală. Aceasta, la rândul ei, manifestă o ciudată atracție față de gesturile sadice ale bărbatului, ce nu se explică doar prin simplă iubire, ci și prin dependența de o fantasmă complementară, patern-tiranică. Fiecare proiectează asupra celuilalt *imago-ul* care îl fascinează, realizând prin

această dispunere „în oglindă” o stare de echilibru pentru propriile probleme. Sandu își poate realiza fantasma de atotpotență doar dacă Irina îi certifică superioritatea acceptând propria inferioritate și rolul de „umil”. Romanul *Ioana*, în schimb, pune față în față doi parteneri cu personalități la fel de puternice. Relația lor este o dificilă echilibristică de forță, în care fiecare încearcă să-l transforme pe celălalt în *slugă*. Oscilând între atac și apărare, între orgoliu și umilință, Sandu și Ioana sfârșesc prin a se despărți fără ca vreunul să fi reușit să proiecteze asupra celuilalt imaginea față de care vrea să pozeze în *stăpân*. În sfârșit, în cel de-al treilea roman al tripticului, *Jocurile Daniei*, Sandu devine *slugă* a Daniei, căzând subjugat în jocurile ei de putere și control7-i>e-asia dată, Sandu cunoaște el însuși postura Irinei, acceptând anihilarea voinței, într-o simetrie ce ține de logica reversibilă a acestor cupluri, învins și învingător, *stăpân* și *slugă*, sunt două roluri nevrotice, pe care partenerii încearcă să le aplice propriului cuplu, înlocuind persoanele reale cu dublurile lor fantasmate.

Lumea „în oglindă” păstrează totuși un punct arhimedic de contact cu realitatea, între omul concret și imaginea lui ideală funcționează o legătură placentară, deosebit de importantă pentru eroul care provoacă sciziunea partenerului. Câtă vreme femeia reală și cea imaginară rămân legate printr-un cordon ombilical, cea de-a doua nu se află sub controlul deplin al bărbatului, ci depinde de atitudinile celei dintâi. Pentru a „elibera” definitiv fantasma, ar trebui înlăturat „suportul” ei, partenera reală. Aceasta se întâmplă la moartea Irinei, moarte „care nu dovedește nimic”, deoarece Sandu descoperă că nu era legat atât de ființa în carne și oase, cât de imaginea ei.

Distanța de la Camil Petrescu la Anton Holban poate fi măsurată prin impactul pe care realitatea îl are asupra fantasmelor protagoniștilor. Confruntat cu războiul și moartea, Ștefan Gheorghidiu revine la realitate, „omorând” în efigie imaginea Elei, atunci când îi înapoiază

toate obiectele comune, „întreg trecutul”. Obligat să ia act de moartea Irinei, Sandu rămâne blocat în relația cu /mogo-ul feminin, care, în loc să se evaporeze odată cu dispariția suportului său, capătă independență și o forță sporită. Dacă pentru Ștefan Gheorghidiu vrajba dintre Ela adevărată și Ela visată era o stare nefastă, din care alți eroi camilpetrescieni se eliberează prin sinucidere, pentru Sandu dihotomia este o stare benefică, ce trebuie permanentizată, în loc să dorească resorbția idealului, Sandu dorește inconștient dispariția modelului. El preferă să suprime evidența în favoarea fantasmei, căci prin aceasta devine stăpân absolut peste imaginea-slugă a celuilalt. Femeia reală păstra o doză ireductibilă de alteritate, ce nu se supune conștiinței bărbatului; femeia ideală face parte din configurația psihică internă a protagonistului, dându-i libertatea de a-și desfășura nestingherit jocul de roluri.

Efortul depus de eroii lui Anton Holban pentru a detașa imaginea ideală de ființa concretă indică totuși că centrul de greutate continuă să cadă asupra realității și nu asupra fantasmei. Gelozia lor ia naștere din spaima că cele două nu vor coincide, că femeia va trăda modelul pe care bărbatul i l-a imprimat. Suprapunerea fericită rămâne o aspirație constantă și profundă a tuturor eroilor interbelici. Un asemenea echilibru miraculos este atins în comedia lui G.M. Zamfirescu *Idolul și Ion Anapoda*, unde fiecare din cei doi poli, femeia reală și femeia ideală imaginată de bărbat, își acordă acele determinații care să îi faciliteze contopirea cu celălalt. Ion Anapoda a formulat un „idol” de feminitate, pe care îl proiectează succesiv asupra femeilor întâlnite. Idealul său are o maleabilitate cameleonică, adaptându-se ființelor reale. Pentru ca scenariul să funcționeze este însă nevoie ca femeia respectivă să manifeste o maleabilitate reciprocă, o disponibilitate de a se organiza după liniile așteptărilor masculine. Singura dintre femei care nu rămâne insensibilă la „idolatrie” va fi Frosa, servitoarea pensiunii unde se consumă iubirea ratată a lui Ion pentru Mioara. Câtă vreme bărbatul nu proiectează asupra ei

niciuna din luminile imaginarului, slujnica pare scufundată într-un con de umbră. Pe măsură însă ce ea lasă să lucreze asupra ei tensiunea idealizantă iradiată de protagonist, figura ei pare a emerge din abis. Suport „plastic”, ea este modelată de *imago-ul* feminin până ia treptat forma „idolului”, într-un proces de preluare de personalitate, servitoarea adoptă machiajul, îmbracă hainele, imită gesturile Mioarei, până ajunge să i se substituie.

Ion se dovedește a fi un mediator „hermetic”, capabil să realizeze suprapunerea dintre planurile disjuncte ale realității și dorinței. Pe de o parte, el trăiește întotdeauna *dincolo*, în lumea paralelă a ideilor. Apelativul „dânsul” pe care i-l aplică cei din jur reflectă condiția lui de străin, de vizitator din altă dimensiune, alienat de contingent. Instrumentul prin care se abstrage din imediat, conectându-se la fantasme, este trăirea erotică idealizantă. Pe de altă parte, pentru a fixa idealul erotic este nevoie și de o operație inversă, de întoarcere a fantasmei către realitate. Spre deosebire de eroii lui Holban, Ion urmărește în mod programatic să încalce delimitarea dintre vis și realitate. El este „anapoda” nu fiindcă extrage un idol dintr-o femeie (Mioara), ci fiindcă reușește să imprime acest idol unei alte femei (servitoarea). Ion Anapoda răsucesce aspirația înapoi spre concret, întoarce ideea în fenomen, vindecând, printr-un proces de transdescendere, schizoidia metafizică de care suferă acești protagoniști care „văd idei”.

Infinitezimala dezechilibrare prin care centrul de echilibru ontic se mută din sfera contingentă în cea ideală se produce în opera lui Mihail Sebastian. Această basculare eliberează „idolul” de necesitatea adaptării la modelul real. La Camil Petrescu și Anton Holban, fantasma rămânea depedendentă ele femeia concretă, urmându-i mișcările și transformările. Aceasta dădea reveriilor erotice ale protagoniștilor un aer apăsător, de zbor frânt în noroi, de încercare ratată de înălțare. Scrierile lui Sebastian, în schimb, degajă o impresie de grație și plutire, de libertate nelimitată, ce trădează ruptura

ficțiunii de contingență. Protagonistii nu mai sunt siliți să țină cont de comportamentul femeii pentru a-i construi o imagine idealizată. Dimpotrivă, ei alcătuiesc acest portret făcând abstracție de referent, prin travaliu exclusiv în imaginație. Femeia și fantasma evoluează pe traiectorii divergente, precum aștrii simbolici ai profesorului Marin din *Steaua fără nume*.

Totuși, ruptura nu este definitivă, încât falia să nu mai poată fi acoperită. La G.M. Zamfirescu, inițiativa de a dirija idealul spre o femeie contingență îi rămânea încă bărbatului. La Mihail Sebastian, protagoniștii nu mai au puterea de a ieși din fantezie și a interveni în ordinea fenomenelor. O fac în schimb femeile, care, înțelegând natura abuliei bărbaților, preiau sarcina de a reface distanța dintre planuri. Ele identifică portretul idolului imaginat de bărbat și intră deliberat în acest rol. Chiar dacă există aproape întotdeauna și un aspect interesat al comportamentului lor (Mona din *Steaua fără nume* este o amantă de lux, Magda din *Ultima oră* este o studentă interesată, Corina din *Jocul de-a vacanța* este în căutare de „aventuri” imaginare), meritul femeilor constă în puterea lor mimetică de a se lăsa modelate de idealul masculin. Eroinele lui Sebastian nu contravin niciodată idolului, ci i se adaptează cu naturalețe și caută să-l împlinească, pline de comprehensiune și tandrețe. Naufragiată pentru o noapte într-un orașel de provincie, în casa profesorului Marin, Mona se regăsește cu ușurință în rolul de fantasmă pe care i-l atribuie profesorul, comportându-se asemeni unui ideal ce prinde corporalitate. Ut rândul ei, Magda știe să profite de coincidența incredibilă dintre articolul istoric al profesorului Andronic și afacerile oneroase ale industriașului Bucșan, obligându-l pe acesta din urmă, care se crede șantajat, să finanțeze, adică să materializeze, expediția arheologică visată de profesor.

Deși a căzut pe un plan secundar, realitatea continuă să joace un rol de reper pentru lumea fantasmatică. În absența ei, sau în contradicție cu ea, împlinirea idealului nu pare a fi totuși posibilă. Căci nostalgia eroilor lui Mihai!

Sebastián rămâne totuși aceea a suprapunerii femeii visate cu femeia reală. Supratema comedilor sale este conjuncția, cel mai adesea întâmplătoare, dar nu mai puțin magică, dintre aspirație și realitate. Consecințele psihice ale acestei întâlniri merg de la depresie la extaz, în funcție de tipul de echilibru, mai mult sau mai puțin nevrotic, pe care îl dizolvă sau îl reconstituie.

Constituția sufletească a personajelor este esențial dihotomică, deci traumatică. Gesturile lor au semnificația căutării unui echilibru compensatoriu sau a unei soluții recuperatoare ori integratoare. Eroii din *Jocul de-a vacanța* transformă pensiunea izolată unde s-au retras într-un spațiu alternativ la lumea reală, într-un paradis iresponsabil. Fiecare dintre ei își camuflează identitatea reală sub o personalitate imaginară, adesea feerică, pe care o joacă pentru cei din jur, dar mai ales pentru ei înșiși. Ștefan devine prințul de Galles, Corina - o balerină străină, Bogoiu - un căpitan de vas în plină croazieră. Totuși, în toată călătoria lor pe mările fantasmiei, semnalele realului continuă să urce din planul secund unde au fost refulate. Naivitatea adamică a eroilor e construită pe o *mauvaise conscience*, deoarece păstrează conștiința ficțiunii impuse prin abuz, a fugii culpabile din realitate, a interzisului încălcat.

În fața presiunii realității, reacțiile lor sunt divergente. Ștefan își propune să permanentizeze conștiința adamică și să se mute în fantasmă. Planul său constă în a extinde ficțiunea asupra întregii sale existențe, în a prelungi „jocul de-a vacanța” și după plecarea din stațiune, în lumea cotidiană. Dar prin aceasta el își asumă o conștiință tragică, într-un anume sens existențialistă, care își impune minciuna în mod deliberat, ca modalitate disperată de a da un sens unei lumi triste. Corina, în schimb, sugerează o altă cale de a conserva fantasma: izolarea ei în amintire. Pentru ca vacanța petrecută la pensiune să-și păstreze aerul paradiziac, ea trebuie transportată în idealitate și ferită de orice expunere la realitate. Plecând *incognito*, fără să își ia rămas bun, ea nu

mai permite confruntarea ulterioară a măștilor de vacanță cu identitățile din viața de zi cu zi, lăsând întreaga idilă suspendată într-o idealitate pură, incontrollabilă.

Personajele lui Mihail Sebastián utilizează în sens contrar procesul sufletesc care transformă dorința către un ideal irealizabil într-o frustrare. Elese frustrează deliberat pentru a provoca instaurarea unui ideal, în loc să încerce să materializeze în lumea concreta fantasmеle care îi bântuie, preferă să suprime realitatea pentru a-și crea fantasmе. Iubita nu este dorită ca o femeie în carne și oase, ci ca o figură ideală, ca o „stea fără nume” care să iradieze pe cerul sufletului masculin. Abia la Mihail Sebastián *epoche-ul* erotic sfârșește prin a decanta o imagine autoconsistentă, independentă de suportul ei fenomenal. „Steaua fără nume” este o imagine numenală a feminității, din fața căreia femeia reală trebuie să se retragă, pentru că opacitatea ei carnală, telurică, i-ar întuneca strălucirea. Dacă la Anton Holban valoarea de „etalon” pentru măsura gradului de idealizare a iubitei era deținută de bărbat, Sandu fiind confruntat cu trei ipostaze ale femeii (Irina, Ioana, Dania), la Mihail Sebastián valoarea arhetipală revine femeii, în *Jocul deci vacanța*, Corina este cea confruntată cu trei ipostaze ale masculinității (Jeff, Ștefan, Bogoiu). Fiecare dintre aceștia proiectează asupra protagonistei câte un ideal de feminitate, corespunzând vârstei lor, adolescența, maturitatea și bătrânețea. Ei alcătuiesc un triptic biologic, reprezentând trei tipuri de dragoste purtate Femeii. Corina a devenit un idol, o zeitate generatoare de fantasmе.

Dorința patetică de a găsi visului un corespondent în viața de zi cu zi este ultima legătură a fantasmei cu realitatea. Cel care o va desface este Gib Mihăescu. Personajele sale manifestă dorința mai mult sau mai puțin conștientă, dar întotdeauna vehementă, de a izola idealul de real. Deși aparent locotenentul Ragaiac din romanul *Rusoaica* așteaptă, la granița dintre Basarabia și Uniunea Sovietică, apariția femeii visate, a aristocratei albe, pe care să o poată salva de prigoana roșie, în momentul în

care aceasta apare într-adevăr, el este dezorientat.

Eforturile sale de a evita întâlnirea directă se explică nu atât prin teama de confuzie sau dezamăgire, cât prin spaima că ea ar putea să-i materializeze într-adevăr visul. Or, eroii lui Gib Mihăescu au nevoie de iluzie și nu de realitate. Prezența femeii reale ar sufoca fantasma. *Apropierea* dintre esență și aparență era un obiectiv al gândirii romantice; omul modern, în schimb, preferă *distanța*. „Când n-ai depărtări, ți le creezi, Rusoaica este o depărtare”, mărturisește scriitorul, schițând implicit o poetică a rupturii, a *vrajbei*. Categoria „depărtării” descrie dezinsertia numenului din imanență și generarea unui spațiu intermediar, al jocului între suprafață și adâncime, între aspirație și împlinire.

În *Rusoaica*, fantasma erotică a lui Ragaiac este gata constituită de la începutul romanului. Modul în care se naște o asemenea fantasmă constituie subiectul romanului *Donna Alba*. Scriitorul urmărește autoeducația pe care și-o impune Mihai Aspru pentru a pune între paranteze femeia banală și a o crea pe „*donna Alba*”. Relația protagonistului cu femeia dă naștere unui ciudat efect optic: cu cât eroul încearcă să se apropie de femeie, cu atât ei pare a se îndepărta de ea. Impresia este de dilatare onirică a distanței și ea măsoară procesul de proiecție a feminității din ființa concretă către punctul de la infinit al idealității. Sublimarea fantasmei are loc printr-o frustrare programatică, în *Jocul de-a vacanta*, mecanismul frustrării era pus la lucru printr-un gest punctual – plecarea Corinei. În *Donna Alba*, el este detaliat pe o perioadă de ani de zile. Mihai Aspru doboară un monstruos record de timp în ritualul galant al așteptării, în loc să se îndrepte direct către femeia iubită, el execută ocoluri tot mai largi, care îl îndepărtează vertiginos de ea. Tehnica amânării are drept scop un fel de lentă gestație sufletească, de putrefacție a imaginii concrete a iubitei în vederea degajării imaginii esențiale. Cartea pare a se pierde în episoade secundare și drumuri înfundate, prin care eroul se desparte de Alba, pentru a o întâlni pe *donna*. Este relevantă mărturisirea

femeii în final, din care reiese că ea era pregătită de la bun început să răspundă ofertei erotice, în schimb el nu a făcut decât să răăcească în ritualuri de cucerire. Ocolurile lui Mihai Aspru sunt în fond un ritual ascetic de frustrare, ca în ritualurile tantrice, unde iubitul trebuie să doarmă un timp îndelungat la ușa iubitei, apoi la piciorul patului, neavând voie să-i vorbească, să o atingă etc. Nicio progresie sufletească nu trebuie să sfârșească prin atingerea obiectului dorinței, ci prin dilatarea distanței până la acesta. Căci, frumosul o dată atins, „unde ar mai fi și mai frumosul vieții, unde treapta de mai sus, spre care trebuie neapărat să țințești cât trăiești?” Cu cât se află mai jos, mai departe de ideal, mai neîmplinit, cu atât protagonistul se simte mai plin de viață, în baza axiomei după care împlinirea dorințelor înseamnă moarte. Crearea unui ideal erotic cât mai îndepărtat intensifică libidoul vieții; atingerea lui în schimb secătuiește energia vitală. „Distanță îmi trebuie neapărat pentru a avea perspectivă spre doamna Alba”, mărturisește protagonistul. Fără distanță, idealul își pierde puterea de atracție și orientare.

Dacă în romantism idealul era situat în transcendent iar eforturile romanticilor constau în atragerea lui în imanență, în literatura modernă idealul este creat în miezul contingentei și împins în afara acesteia printr-o fuga infinită. Primul nostru roman de analiză, *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, are în mod semnificativ drept subiect o iubire care se refuză. Dar tematizarea divorțului dintre femeia reală și femeia ideală are loc doar la Camil Petrescu, în momentul în care acesta definește forța scizipară: gelozia. Gelozia exprimă teama bărbatului că femeia nu îi mai aparține, că esența ei îi scapă. Ceea ce se interpune între cei doi nu este atât amantul femeii, ci fantasma erotică a bărbatului. Iubita intră într-o pată oarbă atunci când protagonistul își deplasează atenția de pe ființa concretă pe chipul idealizat. Însușindu-și-l pe cel de-al doilea, el renunță implicit la primul. În absența contactului nemediat, făptura adevărată a femeii devine evanescentă, iar idealizarea capătă tot mai mult o valoare

compensatorie, de înlocuire a partenerei absente.

Cu cât relația de gelozie este mai intensă, cu atât femeia concretă dispare, iar fantasma capătă consistență. Gib Mihăescu urmărește în mod premeditat și sistematic această materializare. Nuvelele sale alcătuiesc un „spital al amorului”, niște dosare ale geloziei care compromit definitiv legătura dintre ideal și real. Alegerea târgului de provincie ca spațiu propice acestei evoluții nu este întâmplătoare. Târgul reprezintă un spațiu închis, limitat, fără ieșire, asemeni protagoniștilor care se închid în propria lor subiectivitate. Introduși în acest mediu claustrai, bărbații se izolează autist de ceilalți, în cercul propriei gelozii. „Vedeniile”.

care încep să-i bântuie sunt rezultatul unei depriveri senzoriale și a lipsei de comunicare, în „laboratorul” târgului, scriitorul experimentează modul în care se densifică spaimile vulgare, banale, dramatice sau apocaliptice ale personajelor, închipuirile ajung să capete aceeași substanță ca și ființele în carne și oase. La limită, ca în antroposofie, magnetism și spiritism, aceste fantasme se manifestă ca niște ectoplasme, ce influențează și modelează viața protagoniștilor. Sub influența geloziei, aceștia sfârșesc prin a materializa ei înșiși ceea ce îi sperie cel mai mult: adulterul. Soțul încornorat, amantul temut, soția necredincioasă, iubita ideală par a căpăta viață prin puterea premoniției (în *Vedenia* sau *întâmplarea*), a telepatiei (*Poarta de fier*) sau a invocației oculte (*Rusoaica*).

Tema geloziei, a vrajbei, a urii dintre îndrăgostiți deschide o altă zodie sufletească, ce nu mai stă sub semnul Filiei romantice, ci sub cel al lui Neikos. Mentalitatea modernă propune o altă metafizică, a sciziunii și neantizării, a transcendenței goale, a puterii iradiante a vidului. Dimensiunea metafizică a eșecului iubirii este totuși greu de pus în lumină la scriitorii interbelici, deoarece ea se grefează pe intriga erotică, cu tot arsenalul de simboluri și motive, de cazuistică și gesticulație pe care îl implică aceasta. Că este vorba totuși de o (anti) erotică

metafizică o probează dezvoltarea pe care o cunoaște tema la un scriitor postbelic aflat în descendența lui Anton Holbau și Gib Mihăescu: Nicolae Breban. În *Bunavestire* și *Don Juan* iubirea și gelozia, tratate într-un registru trivializat, își descoperă prin „contrast o valență soteriologică. *Don Juan* debutează cu o imperceptibilă criză a căsniciei soților Vasiliu. În acest interval va emerge Rogulski, un manipulator modern al fantasmelor erotice. Dacă personajele lui Mihail Sebastián, spre exemplu, foloseau frustrarea ca metodă de control a propriei vieți imagine, Rogulski folosește frustrarea ca mijloc de dominare afectivă a celorlalți. Puterea de seducție pe care o exercită asupra celor din jur provine din capacitatea sa de autoînhibiție. Rogulski practică o formă ciudată de ascetism, nu în scop mistic sau estetic (precum Lafcadio din *Pivnițele Vaticanului* de André Gide), ci pentru sporirea plăcerii. Amânarea satisfacției și suspendarea acesteia poate duce la o formă aparte de extaz, practică de unele școli tantrice. Trăirea psihică ajunge să se substituie contactului fizic, vederea și imaginația înlocuiesc actul sexual. Rogulski este un ascet pervers care se folosește de puterea sa de renunțare pentru a-i stăpâni pe ceilalți. Strategia sa constă într-o agresiune bruscă, într-o ofertă uriașă de afectivitate, și apoi într-o retragere la fel de neașteptată, care provoacă frustrare. Noul „Don Juan” își domină victimele prin nefinalizarea seducției. Fantasmele induse partenerelor sale le mențin pe acestea într-o stare de dependență afectivă. A nu își „încasa polița” este o tehnică diabolică de dominație, deoarece creează cadrul psihic ca femeia să intre de bunăvoie în rolul de *slugă*, în timp ce „încasarea”, adică împlinirea sexuală, ar descărca toată tensiunea fantasmei înrobitoare.

Fondul metafizic al opoziției dintre omul real și imaginea lui fantasmată este pentru prima oară pus în evidență în *Drumul la zid*. Breban reușește în acest roman să dezasmileze tema vrajbei în cuplu de cea a neantului metafizic. Experiența lui Castor Popescu urmează aceeași linie cu cea a protagoniștilor din romanele geloziei, dar în

absența oricărei conotații sexuale. „Drumul la zid” este un drum inițiativ și mistic către nimic. Rogulski utiliza mecanismul frustrării pentru a se transforma pe sine însuși într-un personaj-vacuum, într-o ființă cu esență vidă, ce le fascinează pe femei, la fel cum femeile evanescente, disociate între fenomen și numen, îi obsedau pe protagoniștii romanului interbelic, în *Drumul la zid* acest mecanism funcționează în puritatea lui esențială, în Castor, omul banal, ce trăiește în lumea concretă, emerge Polux, fratele divin, venit din transcendență. Ținând însă cont de faptul că trăim într-o epocă a „apocalipsei după Nietzsche” și a morții lui Dumnezeu, transcendența este vidă. Alter-ego-ul divin este o personificare a idealității neantizate ce se instalează în om prin apariția *urii* dintre aparență și esență. *Drumul la zid* indică cu maximă acuratețe principiul numinos din care se inspiră proza modernă. Dacă romanele eresului idilic-romantic se hrăneau din energia vitală a libidoului, romanele moderne ale geloziei și urii sunt atrase de principiul contrar, de *mortido*, de soarele negru al neantului.

POSTMODERNISMUL LITERAR ROMÂNESC

1. Bătălie pentru un concept

Conceptul de postmodernitate a pătruns târziu în România, la douăzeci de ani după impunerea sa în Occident. El a fost descoperit și aclimatizat în ideologia literară românească în deceniul al nouălea, prin intermediul traducerilor din engleză¹. De atunci, el a căpătat o mare vogă și adopțiunea lui a suscitată o adevărată „bătălie” (în sensul „bătăliei pentru *Hernani*” sau al „certei dintre antici și moderni”²). Mai multe generații de scriitori s-au grăbit să-l revendice, cu scopul, abia camuflat, de a-i acapara prestigiul și autoritatea. Mircea Iorgulescu îl tratează, ironic, drept „*passe-partout* terminologic”³. Profitând de laxitatea categorială a conceptului, de semantica sa nebuloasă și contradictorie, generațiile care se înfruntau l-au redefinit, fiecare, după propriul său chip și asemănare, în majoritatea cazurilor, discuțiile de tipologie literară au fost încastrate în strategii

de politică culturală. Afilieră la postmodernism a constituit o metodă de individualizare generaționistă mai radicală decât orice opoziții („despărțiri”) bazate pe poetici personale sau de grup. Adoptiunea conceptului a fost, adeseori, o adaptare a lui, într-un scop polemic⁴. Opoziția modernism / postmodernism a fost utilizată ca un criteriu implacabil de demarcație între generațiile de scriitori, generații pe care Alexandru Mușina, corelându-le ambientului cultural comunist, le numește „precipitați socio-culturali”⁵. De aceea, în cultura română, trebuie făcută distincția între conceptul de postmodernism în general, care beneficiază de contribuții și sinteze dintre cele mai serioase⁶, și conceptul de postmodernism românesc, așa cum a fost acesta interpretat de către diferite grupuri, promoții sau generații.

Cercetarea tipologică trebuie dublată așadar de o cercetare sociologică și psihoistorică. Pentru a înțelege mecanismele de subtext care, combinate cu principiul sincronizării cu Occidentul, au dus la impunerea ideii de postmodernitate, propun o mică recapitulare a ultimelor decenii din perspectiva inconștientului colectiv și a relațiilor acestuia cu supraeul ideologic. Cenzura exercitată de sistemul comunist asupra culturii noastre a provocat o serie de fenomene ciudate și nefaste. Ea a fost mai activă cu precădere în două perioade, în deceniile 5 – 6 și în deceniile 8 – 9. După război și în anii '50, ofensiva ideologiei staliniste a fost atât de devastatoare și de radicală încât a avut drept efect ceea ce Lacan numește o forcludere⁷. Cultura fordusă *nu* este respinsă numai din conștiința colectivă, ci și din inconștientul colectiv; de aceea, literatura deceniului 6 nu are un inconștient „încărcat”, nu este o cultură nevrotică, ci una psihotică. „Scriitorul de hârtie” emblematic pentru această perioadă este un autor oligofren, a cărui minte a fost făcută *tabula rasa*. Literatura comandată a epocii pare a fi scrisă de un hebefrenic veșnic fericit, care vede viața în rozul clișeeilor și sloganurilor sistemului, în deceniul 7, al micii „primăveri” ceaușiste, scriitorul nostru își recapătă

memoria; toată tradiția este reprimită în inconștientul său cultural, ba chiar se admite întoarcerea ei parțială în conștiința colectivă. Obsesiile și revendicările își găsesc drum spre suprafață, dar nu direct, ci transfigurate (prin deplasare, simbolizare, elaborare secundară etc.), rezultatul fiind literatura esopică, aluzivă și indirect acuzatoare a acestei perioade. Pentru câțiva ani, scriitorul nostru de hârtie trăiește cu iluzia că își va putea reconstrui întreg psihicul cultural. Speriat de această întoarcere la normalitate, regimul sporește din nou cenzura prin tezele din iulie; dar nu suficient de puternic pentru a provoca o nouă forcludere, ci doar o refulare. Cultura deceniului următor este o cultură nevrotică, cu un inconștient exploziv, iar dacă „generația pierdută” a anilor '50 a fost o generație fordusă (adică extirpată din cultură), generația „sacrificată” a anilor '80 a fost o generație refulată.

De aceea, ieșirea ei la lumină are caracteristicile unei întoarceri a refulatului. Or, această irupție a inconștientului cultural a fost îndreptată nu doar împotriva supraeului ideologic al societății comuniste, ci și împotriva a tot ceea ce ține de un *imago* patern. Oarecum împotriva voinței lor, scriitorii mai mari au jucat față de tinerii optzeciști rolul unui tată concurent, castrator, care le interzice fiilor locul pe care aceștia îl doresc în cultură. Am spus „împotriva voinței lor” deoarece concurența era impusa din afară, de restricțiile sistemului, în condițiile reducerii numărului de reviste, de scheme redacționale, de cadre didactice la universități etc., a spațiului editorial de publicare, de penurie generală a vieții culturale, la sfârșitul deceniului 8 și în cel următor, până în 1989, scriitorii au fost împinși la o luptă darwiniană pentru supraviețuire. Cei aflați deja pe poziții îi respingeau pe noii veniți nu dintr-un sentiment concurențial genuin, ci pur și simplu pentru a-și păstra propriul loc. Față de această reacție „animalică” de supraviețuire a mai vârstnicilor, desigur egoistă, dar neconcertată, mai tinerii scriitori au dezvoltat o contrareacție de grup generalizată și elaborată teoretic. Dorința de ruptură, de schimbare a paradigmei

culturale, nu este doar un fenomen spontan de evoluție a formelor culturale, ci transfigurează un impuls paricid.

Indigență societății comuniste i-a creat lui Laios teama că Oedip îi va răpi bruma de avere, astfel încât „tatăl” a făcut tot posibilul de a-l ține pe „fiu” cât mai departe de cetate. Acest comportament a provocat la rândul lui dorința lui Oedip de a-și înlătura tatăl. Arma fiului nu mai este o spadă, ci un concept: postmodernismul. Oricâtă justificare ar avea acest model în evoluția internă a culturii noastre, în adoptarea lui vehementă de către optzeciști se întrezărește dorința de punere a pietrei tombale peste literatura înaintașilor. Altfel nu se explică de ce acest curent, unul din cele mai permissive și integratoare din istoria universală, a fost folosit de optzeciști ca un mijloc de negare a „neomodernismului” șaizecist. Incomunicabilitatea stabilită la noi între șaizeciști și optzeciști este la antipodul ideii de revizitare a trecutului practică de postmodernismul occidental, fiind un simptom al pulsionii concurențiale.

Menținută în mod artificial în culisele vieții literare, ținută departe, printr-un efect de compresie, de viața „administrativă” a culturii noastre, generația '80 a dezvoltat o conștiință mai acută a distanței care o desparte de predecesorii imediați. Conceptul postmodernității pare să se fi ivit (de fapt, să fi fost descoperit, sau chiar „inventat”) la momentul potrivit pentru a-i permite să raționalizeze intuiția acestei distanțe. Respinsă din viața literară curentă, care era ocupată de către „bătrânii elefanți” (Al. Mușina), generația a respins la rândul ei literatura „bătrânilor” într-o altă epocă literară, cea a unui modernism agonizant și desuet. Pentru a da legitimitate poetică noii paradigme, criticii optzeciști și-au luat precauția de a preciza că postmodernismul nu este un concept importat conjunctural, că el a fost cerut deși are acoperire în fenomenul literar românesc, mai exact, în literatura generației '80. Aclimatizarea lui este, pentru Alexandru Mușina, „o reacție de sincronizare (nu din spirit

de imitație, cum insinuează veșnicii conservatori, ci din necesitatea de a exprima o anume sensibilitate și viziune specifică și ca rezultat al evoluției poeziei române postbelice)” 8. După Ion Bogdan Lefter, pătrunderea târzie în conștiința estetică românească a conceptului de postmodernism nu se datorează unui hazard, ci faptului că el a fost impus abia acum de către evoluția internă a literaturii noastre, aflată pe punctul de a elabora structuri noi, sincrone modificărilor din sensibilitatea acestui sfârșit de secol⁹. Liviu Ioan Stoiciu pledează pentru epigeneza postmodernismului, care nu este prin urmare specific doar Occidentului, ci și țărilor (fost) comuniste. Realismul socialist ar fi repetat istoria realismului burghez, iar ultimii 45 de ani ai literaturii noastre ar reproduce, în concentrat, două secole de evoluție a literaturii occidentale. Astfel, în această microistorie a culturii române sub comunism, anii '50 ar corespunde unei perioade premoderne, anii '60 – uneia moderne, anii '70 – perioadei „formaliste”, iar anii '80 – celei postmoderne¹⁰. În concluzie, putem reuni, scrie Mircea Cărtărescu, „toate noile tendințe ale poeziei de azi sub un termen generic unic, accesibil tuturor. Ne îndreptăm, deci, spre un postmodernism vast, generos, deschis, care ar putea marca regenerarea poeziei noastre”. Actul de deces al literaturii moderne este întocmit cu toate formele de rigoare, modernitatea devenind „cimitirul” „bătrânilor elefanți”: „după '70 de ani de supremație, *modernismul, iată, e mort, mort și îngropat*” 11.

Iată, în câteva trăsături, portretul-robot pe care teoreticienii generației '80 îl fac literaturii postmoderne, înțeleasă în termenii unei „noi sensibilități” (Ion Bogdan Lefter), „antropologism” (Mircea Nedelciu), „nou antropocentrism” sau „neoclasicism” (Alexandru Mușina), „romantism întors” (Radu G. Țeposu), „nouă epistemă culturală” (Gheorghe Crăciun):

1. *Antropocentrismul*. Postmodernismul se opune dezumanizării moderne a artei semnalate de Ortega y Gasset. Artistul renunța să exploreze spații transcendente și își „centrează atenția pe ființa umană, în datele ei

concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum” 12. Este vorba de o „tendință de recâștigare a valorilor umane, «personaliste», o nouă deschidere către real, către «autenticitatea-lumii și a ființei care se transcrie” 13. După Ioan Groșan, literatura optzecistă are *o singură prejudecată, realitatea*, sinceritatea urmărind să acopere „deficitul de verosimil” al artei moderniste¹⁴.

2. *Imanentismul*. Odată fascinația evaziunilor metafizice exorcizată, „poetii redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor «nemediate», a «privirii directe» 15. Poezia coboară în stradă, printre oamenii, poetul se angajează existențial. Pentru această «poezie a cotidianului», „*metafizicul* nu există decât în realul de zi cu zi. O poezie care nu caută *sacru* în zone transmundane, ci chiar în profan” 16. Așezând autenticitatea ca „metodă de lucru”, literatura optzecistă folosește „autobiografia ca material simptomatic, esențial. Autobiografia ca rezultat a condiționării individului de mediul social” 17.

3. *Integralismul*. Poezia postmodernă se apleacă asupra unui „model uman complex, «total», refuzând să mai pună între paranteze stratul «de jos», biografic, cotidian, sentimental, senzorial”. Ea este o tentativă de „sinteză a «inimii» și a «creierului» [...] pasionalitate dublată – și salvată! – de luciditate și raționalism care-și descoperă rădăcinile psihologice, sentimentale, atât de «umane» ” 18. Postmodernismul este, pentru Călin Vlasie, psihocentric, propunându-și să inoveze în domeniul sufletului. Această poezie „integrală”, care se așază în punctul unde dispozițiile formale se armonizează cu conținutul psihologic al noului umanism este un *psiheism* 19. Scopul scrisului este o „acțiune interioară”, ce îl transformă existențial pe scriitor, în mod simetric, lectura are și ea o valoare existențială: autorul își propune să-l modeleze interactiv pe cititor, practicând o *inginerie textuală*, o antropogenie dirijată spre viitor, opractopie²⁰.

4. *Recuperarea*. Reintegrarea spirituală presupune și

recuperarea tradiției, a tuturor experiențelor anterioare, pe care modernismul, în dorința sa de a cuceri originalitatea cu orice preț, le-a ignorat. „Obsesia postmodernismului fiind una recuperatoare, bizuită pe toleranța ironică și pe complicitatea subînțeleasă, idealul său este refacerea totalității prin acumulare, prin aglomerare sumativă” 2 (3 Această „iluzie culturală unitivă și nedogmatică”, care are un corespondent în încercările de unificare a câmpurilor fundamentale din fizică, amintește de idealul romantic al marelui tot²².

5. *Textualismul*. Postmodernismul este, prin urmare, un „romantism întors”, recuperat dar și răsturnat, deoarece totalitatea postmodernă nu vizează o transcendență în sensul religios al termenului, ci o transcendență culturală. Dumnezeu este bibliotecar sau scrib, creația este scriitură, lumea este text²³. Universul se vedează de substanță, devine „o totalitate de hârtie [...], căci noua coerență se înalță pe un artificiu conștient, ludic și histrionic. Cartea a luat locul lumii (sau lumea a luat sfârșit în carte, cum zicea Mallarmé), ficțiunea deliberată – locul visului. Transcendența s-a mutat în retorică” 24. Textualismul presupune tehnici cum sunt metatextul, paratextul, hipotextul și autore-ferența²⁵, fragmentarismul, colajul, suprapunerea vocilor, registrele, planurilor, tendința poeziei și a criticii de a-și apropia narațiunea, înlocuirea metaforei cu metonimia, integrarea în text a conștiinței critice și a discursului teoretic etc.²⁶.

6. *Experimentalismul*. Tehnicile textuale nu sunt decât una din laturile preocupării mai generale de modificare a formelor, în rezonanță cu apariția unei noi „episteme culturale”. Nevoia de a disloca poetica modernității târzii (postbelice) îi face pe optzeciști să redescopere funcția exploratorie a experimentului avangardist. Deși nu este „atât un concept coerent, cât o stare de spirit”, experimentalismul optzeciștilor exprimă „dezideratul căutării și al descoperirii, ideea unui nou limbaj” 27.

7. *Sincronia stilistică*. Poezia postmodernă tinde să

devină un „Babei stilistic, folosind, fals tradiționalist, toate stilurile istorice disponibile” 28. Utilizând aluziile culturale, citatele, pastişele, parodia, revizitând operele trecutului și registrele marginale ale limbii, poezia se vrea „impură”, dorind să-și recapete materialitatea și intranzitivitatea. Poezia postmodernă nu mai este „poezie pură” (în sensul lui Henri Bremond), ea nu vizează esențele, ci fenomenele, „tinde să se obiectualizeze, să se exprime pe sine, să devină «opacă», dacă nu să elimine referențialul” 29. Ceea ce caută scriitorul este concretețea imaginației: „Concretul este imaginația noastră” 30.

8. *Ironia și Indicul*. „Postmodernismul e, esențial, «intellectualist», dar nu în varianta «gravă», ci în cea «ludică», plăcerea jocului o ia înaintea valorii «educative»” 31. Ironia are funcția de a suprima ingenuitatea, ea „controlează îndeaproape mișcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminamente nostalgică și dirijând-o către dialogul critic, către reflecția trează” 32.

9. *Conștiința teoretică*, în acord cu deconspirarea metanarațiunilor explicative ale lumii, postmodernismul românesc trăiește și el o deziluzie lucidă. „Numitorul comun al literaturii optzeciste e autocenzura hiperlucidă a autorului – prozator sau poet – care nu-și scapă nicio clipă textul de sub control și nici pe sine însuși din ochi în timp ce-l produce, înregistrându-și meticulos fiecare mișcare” 33. Conștiința teoretică de sine îi provoacă scriitorului un scepticism permanent, prin care sunt puse în criză ideea de frumusețe, de stil, de subiect, de poeticitate, în general toate formele încetățenite 34. Suferind cronic de pierderea ingenuității textuale, personajele din *Insula* lui Ioan Groșan ajung să-și vorbească doar în replici celebre citate din corpusul literaturii universale.

10. *Democratizarea publicului*. Arta postmodernă nu se mai adresează unei elite de inițiați, ci, „folosind toate limbajele, procedeele, «temele» existente în sincronia sa lingvistică și în diacronia poeziei, va comunica, «pe fragmente», cu cele mai diverse categorii de cititori” 35. Poezia coboară în stradă nu doar tematic, ci și în ceea ce

privește publicul-țintă, scopul ei fiind părăsirea „turnului de fildeș”, în deceniul 10, după reconectarea la Occident, mass-media și toate tehnicile cibernetice vor fi invocate să sprijine logistic căutarea unor noi canale de acces la marele public (Mircea Cartai eseu își va trata o antologie poetică drept un „Dublu CD”).

Folosind seturi de trăsături mai mult sau mai puțin asemănătoare, expuse explicit sau subînțelese în corpul analizelor, istoricii literari optzeciști vor analiza literatura generației lor prin prisma postmodernismului astfel definit. Paradigma este fixată prin istoriile literare ale lui Radu G. Țeposu, Gheorghe Perian, Carmen Mușat și consacrată prin sinteza lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*.

Scriitorii aparținând celorlalte generații nu au întârziat în a lua poziție față de această ofensivă a '80-lui. Miza bătăliei consta în a nu rămâne striviți sub dărâmăturile modernismului, demolat de către tinerii postmoderni. Tactica „bătrânilor” critici a fost aceea de a demonstra că postmodernismul nu se află în beneficiul exclusiv al generației '80, că el are, în realitate, o altă întindere și cronologie în literatura noastră. „Nu pot accepta ideea, scrie Nicolae Manolescu, care circulă mai ales în articolele tinerilor critici de astăzi, ca linia de demarcație între modernitate și postmodernitate desparte, în poezia românească, generația 80 de generația 60, Chiar dacă generația 60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce indică doar faptul că ea n-a avut conștiința că aparține epocii postmoderne, spre deosebire de generația 80, care o are, și încă în mod acut, contribuția celei dintâi la postmodernitate este considerabilă” 37. Criticii generațiilor anterioare vor propune deci un alt decupaj istoric al celor două curente, folosind un criteriu care exclude din postmodernism conștiința teoretică de sine. Ei reproșează criticilor tineri că au eludat deliberat faptul că postmodernitatea ține de evoluția formelor literare, și nu de evoluția conceptelor critice. Renașterea literaturii noastre din anii '60, după sincopa stalinistă, nu este o

simplă întoarcere la tradiția modernistă dintre cele două războaie mondiale, cum susțin optzeciștii. Chiar dacă scriitorii deceniului 7 încep prin a recupera miturile și modelele modernității, această întoarcere nu mai este inocentă, deoarece presupune o nouă conștiință estetică și o maturitate sporită a spiritului creator³⁸. Modernismul românesc se epuizează prin urmare în perioada interbelică, literatura anilor '60 nefiind o banală imitație sau continuare, ci o recuperare (revizitare) critică a trecutului, în sens postmodern³⁹. Toți acești critici sunt de acord să vadă în Nichita Stănescu și Marin Sorescu⁴⁰ reprezentanții unui postmodernism organic, structural, chiar dacă lipsit de o conștiință terminologică de sine.

Portretul pe care îl ridică „vechii” critici postmodernismului românesc al anilor '60 este mai puțin complet și analitic decât cel făcut de către „noi” critici postmodernismului anilor '80. Ei acceptă în general trăsăturile puse în evidență de către „concurenții” lor mai tineri, cu excepția acelor trăsături care ar putea exclude din postmodernism literatura generației '60. Este în primul rând cazul textualismului și al întregului versant posistrukturalist al postmodernismului, pe care o vid S. Crohmălniceanu îl califică drept „pseudoavangardă formalistă care face de câteva decenii ravagii pe malul stâng al Senei sub diverse denumiri: «nouveau roman», «telquelism», «destrucționism»”. „Postmodernismul, cât merită realmente un asemenea nume, e o revoltă tacită împotriva acestei vaste plictiseli. De unde, gustul său pentru ficțiune, istorisire și personaje, în roman, eliberării fanteziei și împrumutării limbajului familiar, prozaic, neoracular, în poezie, construcției ingenioase, din prefabricate, în orice operă”⁴¹. Ca atitudine de ansamblu, „vechii” critici par mai concilianți; ei sunt gata să împartă postmodernismul cu „tinerii”, dacă aceștia sunt dispuși să renunțe la textualism. Tactica folosită este discret persuasivă: pe de o parte, ei critică violent telquelismul și deconstructivismul, acuzându-l de a fi o fundătură a modernismului, iar, pe de altă parte, laudă conceptul unui

postmodernism lipsit de componenta posistrukturalistă, aducând un elogiul insinuant-pedagogic tinerilor scriitori care ar fi știut să se țină deoparte de „excesul experimentalist, de inspirație formalizantă, abstract teoretică” 42: „Interesați de textualismul francez, ultimă fază a prozei moderne, și mai ales de aspectul lui autoreferențial, tinerii prozatori nu copiază procedeele tel queliste; ei le parodiază și astfel pășesc, după părerea mea, în postmodernism” 43. Profilul postmodernismului preferat de criticii „vechilor” generații este prin urmare cel „integrist”, recuperator și eclectic, care ar permite coabitarea tuturor în sânul aceluiași curent. Invitația de a renunța la componenta posistrukturalistă a fost resimțită, de altfel, de către o parte din scriitorii generației '80, ca un atac la individualitatea lor estetică, ceea ce a determinat o crispă pe poziții, chiar și atunci când textualismul a început să dea semne evidente de sterilitate și declin.

Totuși, folosind repere teoretice în primul rând occidentale, postmodernismul în varianta posistrukturalistă este și el introdus drept o categorie fundamentală într-o încercare de tipologie a romanului românesc, de aceeași ambiție cu *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu, *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu⁴⁴. Criticul distinge trei paradigme ale romanului, cea a primului modernism, a marelui modernism și a postmodernismului. Primul e construit pe o metanarațiune scientiștă (emanciparea umanității prin știință) și o poetică realistă; cel de-al doilea, pe o metanarațiune enciclopediștă și o poetică organicistă; cel de-al treilea, pe ideea de deconspirare a tuturor metanarațiunilor legitimizează și o poetică textualistă. Conceptul de text și anexele sale (fragmentarismul, tendința anti-mimetică, criza sensului, decenterarea și dispariția subiectului etc.) îi permite lui Liviu Petrescu să identifice elementele ale postmodernismului la Mircea Ciobanu, Sorin Titel, Norman Manea, Paul Georgescu, Constantin Țoiu, la prozatorii „Școlii de la Târgoviște”, extinzând astfel umbrela

conceptului înapoi până asupra deceniilor 7 și 8.

„Cearta” dintre „tineri” și „bătrâni” nu i-a lăsat indiferenți pe partizanii generației intermediare, cea a anilor '70. Criticii optzeciști tratau această promoție drept o anexă a generației '60, deci a modernismului decedat. Ei recunoșteau, în schimb, dreptul la existență (postmodernă) a câtorva precursori, precum Grupul oniric sau Școala de la Târgoviște. Aceștia vor servi drept cap de pod atunci când se va încerca recuperarea generației '70 într-un postmodernism. „Postmodernismul, scrie Octavian Soviany, nu începe la noi în 1980, ci odată cu grupul oniric, Școala de la Târgoviște etc. Meritul optzeciștilor (nu neînsemnat!) a fost acela de a fi transformat postmodernismul într-un fenomen «popular» „45. Intervenția cea mai radicală îi aparține lui Radu Enescu, care încearcă să răstoarne definiția curentului și să-l propulseze în prim plan pe Mircea Dinescu, protagonist al generației '70. Criticul începe prin a schița un portret „textua-list” al postmodernismului, definit ca o tendință antiexistențială și antiontologică, care stă sub semnul formalismului, nominalismului și funcționalismului. Postmodernismul „se reîntoarce la real, dar nu la unul constituit din substanțe esențiale ci din funcțiuni semnificante. După cum respingând reclusiunea elitară în turnul de ivoriu, preconizată de unii moderniști, preconizează o artă colocvială, populistă, a lui *uomo qitahmque*” *6. Până aici, nimic nu deosebește observațiile lui Radu Enescu de cele ale generației '80. Tactica va fi alta: criticul nu va încerca să remodeleze postmodernismul, pentru a-l adapta poeziei anilor '70, ci îl va abandona, așa cum este, generației '80, și va ambiționa, în schimb, să elaboreze o nouă categorie, *transmodernismul*, superioară postmodernismului. Deprecierea celui din urmă se face pornind de la prefixul *post.*, care sugerează mai degrabă extincția, crepusculul unui model, decât o eră născândă. Dacă e posibil într-adevăr un salt dincolo de modernism, atunci nu e vorba de un salt cronologic, adică *post*, ci de unul existențial, ontologic, adică *trans*. Transmodernismul opune deci

nominalismului semiotic tendința spre ontologie și realismul conceptelor. Mircea Dinescu anunță, după Radu Enescu, „zorii poeziei *dincolo* de modernism”, el „devansează poezia anilor '80, dar o și depășește *avânt la lettre*”.

Privit în ansamblu, ca sistem teoretic, transmodernismul dublează postmodernismul, criticul dând însă o orientare contrară câtorva din categoriile acestuia. Dacă postmodernismul recurge la tradiție ca o soluție *in extremis*, provocată de secătuirea surselor de inspirație, transmodernismul recuperează trecutul „selectiv și sub specie arhetipală”. Ironia generației '80 este resemnată și fără priză asupra realității, în timp ce Mircea Dinescu ar practica o ironie vehementă și angajată. Generația '80 exaltă imanența, Mircea Dinescu se desprinde de immanent și caută o cale de acces spre o transcendență, chiar dacă aceasta e derizorie și degradată. Postmodernismul este, după Radu Enescu, sumați **v**, cantitativ, omogenizam prin cumul și aglomerare: transmodernismul este o sumare calitativă, de entități ireductibile. Postmodernismul desubstanțializează limbajul, în timp ce transmodernismul dorește o restaurare a cuvântului poetic, printr-o infuzie de limbă vorbită, vulgară, opusă limbajului elitist al jocurilor textuale. Postmodernii sunt, în concluzie, „alexandrinii sensibilității moderne, conștiințele ei crepusculare” 47, și numai transmodernismul poate realiza o breșă veritabilă, aurorală, în criza actuală a culturii. Ion Bogdan Lefter reproșează acestei demonstrații confuzia (premeditată sau interesată) a termenilor; spre exemplu, poezia care explorează spații fictive, fără dimensiuni temporale sau spațiale, nu poate fi postmodernă, transmodernă sau oricum altcumva, deoarece este pur și simplu modernistă⁴⁸. Cu alte cuvinte, criticul optzscist îi reproșează interlocutorului său că simplifică postmodernismul, că îl reduce la caracteristici improprii și de nesusținut teoretic, pentru a-l înlocui cu un concept uzurpator, lipsit de substanță reală, transmodernismul.

În asemenea situație, în care optzeciști refuză

antecesorilor umbrela noului curent, ultima soluție pentru scriitorii generațiilor anterioare rămâne respingerea principală a curentului, ca simplu moft teoretic. Gheorghe Grigurcu vede în postmodernism „un simptom al dezorientării”, „o formă de oboseală a modernismului. O devitalizare a sa, care încearcă a se pune la adăpostul unei sinteze pseudoclasice. E un sfârșit de ciclu”. Postmodernitatea este un „concept vag și pretențios, insinuant, antipatic”, despre care suntem, hélas! constrânși să vorbim, în lipsa altuia mai bun. Și, trecând în revistă câteva trăsături ale conceptului, criticul se oprește asupra ideii de toleranță și coabitare cu trecutul, revizitat recuperator, observând pe bună dreptate că vehemența polemică a optzeciștilor este atipică curentului din care se revendică⁴⁹.

În sfârșit, pentru ca tabloul forțelor în luptă pentru conceptul de postmodernitate să fie complet, trebuie luată în considerare și poziția celor mai tineri scriitori, aparținând așa-numitei generații '90, generație rămasă într-un stadiu oarecum preformal. În timp ce generația '80 a reușit să-i coaguleze pe aproape toți scriitorii deceniului, după 1989 căderea comunismului a oprit procesul de cristalizare a unui nou „precipitat sociocultural”, astfel încât se poate vorbi astăzi despre mai multe grupuri de tineri scriitori aparținând acestui deceniu, dar nu de o generație globală, în general, implicarea lor în disputa pentru postmodernism este mai puțin ferventă. Pentru ei, postmodernismul este deja un lucru evident, aproape banal, în orice caz cu mult mai puțină forță de fascinație. Pentru a nu putea fi asimilați și înglobați de către predecesorii lor, opteciștii optaseră pentru o delimitare puternic polemică, bazată pe opoziții tranșante, după modelul tabloului sinoptic prin care Ihab Hassan despărțea modernitatea de postmodernitate. Nouăzeciștii resimt ruptura provocată de către optzeciști ca definitivă, ceea ce îi face mai sereni, mai destinși. Este, în primul rând, cazul celor ce s-au numit la origini Grupul de la Brașov (tineri scriitori care au devenit într-un fel „prințul moștenitor” al

optzecismului), dar și al promoțiilor echinoxiste din ultima decadă50. Alții, cum sunt majoritatea foștilor membri ai Cenaclului Universitas, regrupați mai apoi în jurul Suplimentului *Nouăzeci* de la *Luceafărul* și al Editurii *Phoenix*, sau *Direcția 9*, și-au proclamat cu vehemență divorțul nu numai de „bătrâni” 51, ci în primul rând de generația '80.

Simona Popescu caracterizează „noua poezie” drept o „replică la poezia modernismului târziu (să numim așa poezia modernistă de după război)”, ce nu diferă prea mult de cea făcută literaturii șaizeciste de către criticii optzeciști. Ea pledează pentru un neoclasicism ce consonează cu ideile lui Al. Mușina; poezia tânără constituie „actualizarea unui fond romantic, [al unui temperament pasional, problematizator, personalist și confesiv, la care se adaugă principii și categorii spirituale de tip clasic (recuperarea epicului, semnificarea tragicului, un anumit tip de «moralism», cultul adevărului, verosimilului și exemplarității)” 52. Termenului de postmodernism, Simona Popescu îl preferă pe cel de *antimodernism*, sintetizând următoarea listă de opoziții între modernitate / antimodernitate: evazionism, individualism, lumi imaginare paralele, personale / poezie implicată, model de acțiune și comportare în cadrul acestei lumi, soluție existențială individuală, dar și colectivă; construcții deviate, compensatorii, disjuncte, izolatoare / imaginar al realității contingente și colective; specializare restrictivă a limbajelor/ asumare deliberată a lipsei de specializare; construct conceptual, intelectual, abstract, egocentrist, monologic și impersonal / discurs sentimental (tară sentimentalism), natural, sincer (fără gafe estetice și platitudini), individual (tară anecdotică), etic fără eticisim; analogia de tip metaforic, care obscurizează și ocultează / analogia de tip simbolic, structural, emblematic, implicând întregul; lirismul ca exacerbare impersonală, abstractă, a ființei / poezia ca mod al sincerității; subiectivitatea ca manifestare narcisiacă / subiectivitatea ca model total al ființei, cu toate laturile ei, inclusiv cea socială;

fragmentarism diseminant, dezarticulator, dizarmonic și centrifug / fragmentarism sinergie, armonic, centripet. Discrete note discordante nu lipsesc totuși față de programul generației '80. Opoziția stilistică '60/'80, bazată pe distincția lui Ihab Hassan între metaforă și metonimie, este înlocuită de opoziția metaforă / imagine emblemă și simbol. De asemenea, este refuzată atomizarea deconstructivista, preferându-i-se fragmentarea sinergică, centripetă, care are rolul de a suprima lungimile pentru a crea „eșantioane reprezentative, ce se cer montate într-un întreg” 53.

Aceeași deviație sugestivă de la poetica textualistă apare și la Caius Dobrescu, care vorbește de „falimentul modelului poetic modernist”, articulat pe un univers mental newtonian, liniar, omogen, centrat, monolitic, și îi opune un univers care nu este însă destructurat (precum cel al deconstructiviștilor), ci diversificat, părțile lui fiind menținute coerente de către un principiu dialogic de coabitare a contrariilor. „Grupul de la Brașov” se separa deci de generația '80 pe latura posistructura-lista a programului acesteia. Caius Dobrescu diagnostichează în textualism o „sterilitate provocată de simbioza între «noua sensibilitate» și obsesia modernistă a competenței, eficienței, specializării și formalizării”. Această literatură oferă „spectacolul grotesc al unei extrem de abile mimări a vitalității. Dar care nu folosește nimănui” 54. Impasul textualismului este responsabil prin urmare de scăderea de credibilitate a conceptului de post-modernitate, căruia „brașovenii” i-l preferă pe cel de antimodernitate.

La mișcarea de repliere față de posistructuralism participă de altfel și o bună parte din optzeciști. Dorind să atenueze presiunea peiorativă pe care calificativul „textualist” a ajuns s-o exercite asupra generației, Ion Bogdan Lefter precizează că procedeele *tel-quel-iste* nu sunt folosite ca atare, ci, „scoase din fundătura teoretică pe care singure și-o ticluiseră, ele sunt recondiționate într-un punct esențial, nemaifiind folosite pentru a produce o proză a prozei ci - conservându-li-se și caracteristicile

metatextuale – o proză a existenței” 55, în critica lui Caius Dobrescu și a Simonei Popescu este de recunoscut poziția unui teoretician important al generației '80, mentor al „grupului de la Brașov”, Alexandru Mușina, care ajunge să dezavueze în mod deschis nu doar textualismul¹⁵⁶, ci și termenul de postmodernism⁵⁷. Un alt „dizident” al textualismului optzecist, Ștefan Borbély, opune tendinței deconstructiviste și atomizante a acestuia – o „reîntoarcere la ontologie, la idealul cultural al «deschiderii»”⁵⁸, ce trimite la varianta „hermetică”, pluralistă și globalizantă a postmodernismului, schițată în teoria literară românească de către Ioana Em. Petrescu⁵⁹ și Monica Spiridon⁶⁰. În sfârșit, făcând bilanțul postmodernismului românesc, Mircea Cărtărescu amintește de „influența puternică a culturii franceze *rive gauche* asupra unei părți a prozatorilor optzeciști, combinație de marxism althusserian, telquelism și – pe de altă parte – wittgensteinianism”, calificând, retroactiv, textualismul drept o manifestare „tardo-modernistă”⁶¹.

La celălalt antipod, al „divorțului” cu forme în regulă, anunțat în piața publică, se află grupul nouăzecist de la Suplimentul *Nouăzeci*. Ideea de generație '60 și de promoție '70 a apărut oarecum retroactiv, ca efect și reacție a mai vârstnicilor la spiritul de concurență și la dorința de ruptură a scriitorilor optzeciști. La rândul ei, apariția ideii de generație '90 vine și ea dintr-un reflex previzibil: o dată declanșat metronomul decenal, acesta începe să scandeze generațiile, spre spaima de ucenic vrăjitor a optzeciștilor: mașina infernală prin care i-au înlăturat pe înaintași riscă să-i înlătore acum și pe ei. Citind în context psihoistoric relația dintre optzeciști și „nouăzeciștii” de la *Luceafărul*, ea reproduce relația dintre Oedip și fiii săi, Eteocle și Polinice, care vor la rândul lor să-l detroneze pe tată. Ar fi instructiv de urmărit felul în care au evoluat „relațiile” dintre Cenaclul de Luni (optzecist) și Cenaclul Universitas (nucleu al viitorului „nouăzecism”). Andrei Damian susține că membrii Cenaclului Universitas provin din mai tinerii frecventatori

ai Cenuclului de Luni, care, neintegrându-se în programul poetic practicat aici, s-au simțit respinși, ca niște fi rătăcitori. Cenuclul Universitas (și, mai apoi, grupul din jurul *Suplimentului 90* de la *Luceafărul* și al Editurii Phoenix) ar fi fost alcătuit tocmai din mai tinerii scriitori pe care estetica optzecistă, concentrată asupra ei înseși, nu mai putea să-i asimileze.

Grupul autointitulat Generația '90 a apărut așadar că o reacție de solidarizare provocată de sentimentul de marginalizare poetică. „Această generație/ promoție/ serie [80] a existat numai pentru ca să poată apărea (generația) 90”, scrie DanSilviu Boierescu. „80 încheie, în opinia mea, ciclul inaugurat de pașoptiști”, în timp ce „90 deschide un alt drum” 62. „Tăietura lui Dedekind” dintre epocile literare este deplasată, ea nu mai trece prin momentul 1980, ci prin momentul 1990, lăsând optzecismul (așa cum făcuse și acesta cu predecesorii lui – de unde se vede că istoria este recurentă) în coada convoiului funerar ale unei epoci⁶³. Excomunicarea dintre fostul Cenuclu de Luni și fostul Cenuclu Universitas devine acum reciprocă⁶⁴. Apocalipsei optzeciste îi este opusă Geneza nouăzecistă și, pentru ca ruptura să fie cât mai vizibilă, DanSilviu Boierescu construiește un nou tabel de trăsături contrastive, în genul celui al lui Ihab Hassan. Iată perechile „recesive” ce îl opun pe „Robinsonul 80” – „Noului Adam 90”: primul este antropofag, canibal, devorator, al doilea este plasmatic, caliban, recuperator; primul este demitizant, al doilea vicios mistificator; primul are rigoare maioreșciană, al doilea operează cu o arheologie frivolă hasdeică; primul are o viziune critică a tradiției, luptând împotriva unor rele congenitale ale românului, al doilea recuperează în circuitul holistic derizoriul, mahalagescul, miștoul citadin, miticismul post-caragialean; autoironia primului este doar consimțită, a celui de-al doilea este funciară, cinică și funambulescă, asumată programatic; memoria canibală a primului hărțuiește textul, cartografiind deopotrivă umori și tumori, memoria de tip caliban a celui de-al doilea funcționează

într-un câmp virtual, fiind o „sinteză aleatorie a deja efectuatei sinteze optzeciste”; ficțiunea optzecistă este documentală, cea nouăzecistă este documentară; prima este arcimboldească și erotică, cea de-a doua daliniană și perversă; 80 a scris Decalogul, 90 scrie Decameronul; primii dezvoltă o metafizică (i) locuționară, ceilalți, o patafizică perlocuționară; crosul celor dintâi este canonic, sexy și soft, cultivând virilitatea masculin (izant) a, al celor din urmă este pervers, porno și hard, tinzând spre tipul androgenului. După cum reiese din acest vârtej deliberat patafizic de idei, DanSilviu Boierescu nu își propune să smulgă postmodernismul de sub tutela optzecismului, pentru a-l adjuceca nouăzecismului, ci lucrează pe clivajul în cadrul curentului între două tendințe, cea formală, care scrie „decalogul” deconstrucției literaturii anterioare, și cea integratoare, care reconstruiește din deșeuri palate fictive, într-o democrație ludică a tuturor surselor, inclusiv optzeciste.

Un atac asupra canonului critic actual, care este acuzat a fi rămas blocat în formula șaizecist-șaptezecistă, a romanului obsedantului deceniu, pe de o parte, și în formula optzecistă, a prozei textualiste a micilor drame cotidiene, pe de alta, vine din partea lui Ion Manolescu, într-[/ «*manifest postmodern*. Tânărul critic ia în discuție atât inovațiile introduse de poetica textua-listă, cât și epuizarea ei manieristă: „o evaluare a textualismului postmodern în propriile sale coordonate arată astăzi trei lucruri: unu, că el împinge romanul autohton spre un alt tip de narațiune, substanțial diferit de cele anterioare (textul metanarativ, fragmentar, asumat ludic, ironic și auto-ironic); doi, că, în limitele convenției pe care singur o presupune, acest tip de scriitură eșuează în manierism și ajunge să stimuleze dorința criticii de a reciti romanele șaptezeciste cu muncitori și propagandiști dostoevskieni, dar și cu o epică directă și «solidă»; trei, că, după ce a forțat o schimbare radicală de sensibilitate estetică, textualismul optzecist trebuie să lase locul noii sensibilități și literaturii ce o reflectă” 65. Textualismului *scriptural*,

Ion Manolescu îi opune un textualism *mediatic* sau *virtual*, în consonanță cu evoluția cibernetică a civilizației actuale. Folosind tehnici precum imageria virtuală, simulările tri-dimensionale, ilustrația fractală, jocurile inter-active, compresia digitală, colaborarea directă cu computerul (ca în cazul *E-fiction*), proza acestei „noi sensibilități” regăsește sinestezii simboliste, onirismul suprarealist și fantasmalele *Pop-Art*, transformând lectura într-un act de seducție și de hipnoză vizuală⁶⁶. Trebuie arătat că realitățile virtuale explorate de arta cibernetică au același efect de demolare a principiului realității și a sentimentului de consistență existențială ca și viziunile psihedelice din arta de inspirație „șamanică” a anilor ’60—70.

Manifestul lui Ion Manolescu a suscitat un șir întreg de răspunsuri, majoritatea polemice, găzduite de *România literară* sub titlul „Cearta între moderni și postmoderați”⁶⁷. Dintre acestea, aș remarca articolul lui Mircea Nedelciu, „Un manifest post-modernist - între ridicol și superb”, în care, în mod simptomatic pentru evoluția optzecismului în anii ’90, prozatorul refuză, pentru sine și pentru generația sa, eticheta de textualism. Ceea ce înseamnă că trăsătura apăsător distinctivă nu atât între optzeciști și nouăzeciști, cât între literatura anilor ’80 și cea a anilor ’90, este respingerea globală de către cea din urmă a textualismului, resimțit ca impas posistrukturalist.

2. Posistrukturalism și neohermetism

Dincolo însă de jocurile și interesele de strategie culturală, nu poate fi negat faptul că în anii ’80 a avut loc o schimbare de paradigmă literară. Noua sensibilitate poate fi convențional pusă sub numele unui postmodernism românesc, chiar dacă acesta nu coincide întotdeauna cu cel occidental. Discuția psihoistorică se cere așadar combinată cu una tipologică, chiar dacă aceasta este inevitabil sumară și imprecisă, din cauza slabei definiri și a lipsei de consens în privința conceptului de postmodernitate.

În linii mari, diversele accepții date în Occident

postmodernismului pot fi regrupate în două clase. De o parte, se află cei care definesc postmodernitatea în termeni de descentralizare, deconstrucție, dispersie, fragmentarism, precum Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care o imaginează în termeni de pluricentrism, eclectism, toleranță, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand, definiție ce ar putea fi numită „noua antropologie” sau „neohermetism” 68. Distanța dintre cele două clase este dată de opoziția dintre conceptele de fragmentare, al școlii posistrukturaliste, și de reintegrare, al gândirii neohermetice.

Contradicția s-ar putea totuși să nu fie reală, ci să se datoreze unei neînțelegeri asupra felului în care trebuie interpretată postmodernitatea. Posistrukturaliștii se opresc asupra interpretării „distructive”, J. Derrida înlocuind ideea de structură centrată cu cea de formație în mișcare liberă, fără centru și fără perspectiva unei integrări. Neohermeticii se opresc asupra interpretării „constructive”, cea a pluralității centrelor, care coexistă fără să se excludă. De unde deosebirea dintre cele două clase de definiții: dezintegrare / reintegrare. Așa se face că pentru post-strukturaliști modernismul este totalitar și paranoic, pentru neohermetici este disociativ și schizofrenic, iar postmodernismul, care trebuie să „repare” aceste neajunsuri, arc la fiecare trăsăturile exact contrare. Totuși, distanța dintre cele două viziuni nu este de netrecut. Modernismul este, în același timp, disociativ și totalitar, iar postmodernismul – pluricentrist și integrator. Mai exact, modernitatea este analitică și disociativă, punând totul în stare de criză pentru a distinge mai bine părțile, dar în același timp ea întreține în fiecare din aceste părți dorința de a se plasa în centrul și de a-și subordona întregul. Comunismul, fascismul, dar și psihanaliza sau strukturalismul sunt, din acest unghi de vedere, experiențe moderniste. Totalitatea modernă este deci o falsă totalitate, putând fi mai degrabă definită ca o masificare, adică o tentativă a câte unei părți de a se impune ca tot.

Rezultă de aici că postmodernitatea ar trebui conjugată cu procesul de descentralizare, nu însă și cu procesul de destructurare. Ceea ce se deconstruieste este partea erijată în punct central, precum și orice tendință de erijare în centru, nu însă și întregul el însuși. Logica terțului inclus, hermetică, se opune într-adevăr logicii clasice, dar ea nu favorizează haosul, lipsa oricărei organizări, ci guvernează pur și simplu un alt mod de organizare a lumii. Prin faptul că duce la limită tendința disociativă, deconstructivismul este mai degrabă un curent modern decât unul postmodern, mai exact, chiar acel curent prin care modernismul se sinucide teoretic, se îngroapă pe sine, servindu-se de propriile metode analitice.

Textualismul se află în aceeași contradicție structurală, a metodei care ajunge să ia locul fenomenului pe care vrea să-l distrugă. Părintele „adoptiv” sau „neadoptat” al conceptului la noi, Marin Mincu, vede în textualism un mijloc de deconspirare a puterilor oculte ale „textelor” (la noi în primul rând ideologice) prin care suntem manipulați. Scriitura textuală s-ar înscrie” prin urmare în tendința postmodernă semnalată de Lyotard, aceea de deligitimare a metanarațiunilor întemeietoare, a textelor justificative, a marelui sistem de senine care „ajunge să expulzeze lumea, nu s-o edifice” 69. Se pune însă întrebarea în ce măsură răul poate fi combătut prin propriile lui mijloace, știut fiind că a încerca să-l înfrunți pe diavol cu propriile lui arme (sofistica) este cel mai sigur mijloc de cădea în puterea lui. „În loc să scrie romanul despre realitate”, recunoaște Marin Mincu, propunându-și să distingă între *textualizarea* autentică și *textuarea* ca eșuare, „scriitorul de la noi s-a apucat în multe cazuri, absorbit și fascinat dincolo de limitele admise, să detalieze propria-i operație de manipulare a mașinăriei textului încercând și voluptatea și teroarea unei astfel de operațiuni” 70. Este însă textuarea doar un revers al textualizării, sau însăși consecința endemică a acesteia? A vedea lumea sub specie nominalistă, a privi universul doar

ca pe un simulacru de semne pe care noi înșine l-am construit și din care nu putem evada nu este un mod de a ne încarcera în limbajul de care ne temem atât de mult? (Nu ajunge Lacan să atribuie și inconștientului o structură lingvistică?) Conștientizarea condiției de text a cunoașterii nu este, prin ea însăși, eliberatoare, pentru simplul motiv că axioma „lumea este un text” („Lumea este reprezentare”, se spunea în secolul trecut) devine la rândul ei un text legitimator, ce întemeiază o metafizică semiotică la fel de totalitară ca și metafizicile pe care le denunță, în acest caz, devine evident că soluția trebuie căutată nu în direcția textualismului, care legitimează sistemul pe care-l combate, ci în cea a unor estetici ale unui *break through* real, ce sparge închisoarea semnului.

Distincția între posistrukturalism și neohermetism se regăsește și în postmodernismul românesc, în opoziția între textualism și „noul antropocentrism”. Deși a făcut mare vogă în literatura anilor '80, textualismul a fost practic abandonat, din cauza rapidei sale autofagii și previzibilei sale epuizări. Mai degrabă decât un fenomen auroral, textualismul este consecința ultimă a modernității. El duce în impas tendința de analiză pozitivistă și de izolare științistă a părților din întreg. Obsedată de specializare și diferențiere, mentalitatea modernistă, introdusă la noi de Titu Maiorescu, a disjuns esteticul de etnic, etic, social, religios, psihologic etc. Demers necesar și legitim, dacă nu s-ar baza pe o confuzie cu consecințe incalculabile.

Greșeala fondatoare a modernității a constatat în a trata esteticul, eticul, socialul, religiosul, psihologicul drept domenii tematice și nu drept modalități de expresie, în consecință, modernismul a decupat realitatea în câmpuri separate pe care le-a distribuit artei, moralei, sociologiei, religiei, psihologiei, cu interdicția de a sări peste granițe. Literatura s-a pomenit înconjurată de garduri ghimpate, pe care nu are voie să le treacă, sub amenințarea pierderii specificului și a autonomiei artei. Ghidându-se după o asemenea poetică mendeleeviană, cu

căsuțe pentru fiecare lot identificabil al realității, poetul nu se poate gândi la adevăr / neadevăr și cinste / mișelie, fiindcă acestea revin moralistului, la problemele politicului și ale vieții colective, fiindcă acestea sunt repartizate sociologului, la Dumnezeu și mântuire, fiindcă acestea sunt de competența teologului, la iubire și angoasă, fiindcă acestea fac obiectul psihologului etc. Așa au fost evacuate treptat din literatură atitudinea etică și viața cetății, metafizica și sentimentul religios, funcțiile psihicului și problemele sufletului. Fundătura în care s-a ajuns este ca literatura nu mai are despre ce să vorbească, în afară de propria realitate de hârtie. Acesta este impasul textualismului: scriitorul posistrukturalist nu scrie despre spaimă și moarte, despre Dumnezeu și mântuire, despre iubire și creație, ci despre angoasa în fața foii albe și neantizarea autorului în semn, despre instanța metatextuală (un Dumnezeu care ne dactilografiază la mașină) și despre resorbția omului în text, despre întâlnirea semnificantului cu semnificatul și despre crearea de sens prin scris.

Or, esteticul, eticul, religiosul, socialul, psihologicul nu trebuie privite ca domenii tematice ale realității, ce urmează să fie distribuite între specialiști, ci drept moduri diferite de aprehendare a aceleiași realități unice. Ele sunt discursuri ce se pot aplica unuia și aceluiași obiect, să zicem divinitatea, fără a-și pierde prin aceasta specificitatea. Sunt niște lentile cu grade de difracție diferite, ce activează funcții și reacții distincte, prin care omul privește spre aceeași realitate. Nu există un Dumnezeu al teologului, un Dumnezeu al istoricului religiilor și un Dumnezeu al artistului; există un singur Dumnezeu (indiferent ce realitate îi atribuim: metafizică, psihologică sau culturală), ce poate face obiectul meditațiilor atât ale credinciosului, cât și ale omului de știință sau ale scriitorului. Ceea ce diferă sunt legile după care este structurat discursul fiecăruia dintre aceștia.

Postmodernismul românesc, cel puțin în sensul lui neoher-metic, vine să răspundă impasului în care a intrat

modernitatea, nu în ultimul rând în prelungirea ei texâualistă. Schimbarea de paradigmă constă în dorința de reconstrucție a omului total, care nu își exclude nicio latură a ființei, încercând, dimpotrivă, să facă din nou loc în literatură unor domenii până acum exilate: biograficul și cotidianul, socialul și morala, religiosul și psihologicul, raționalul și științificul (în variantă cibernetică). Literatura ultimelor două decenii oferă imaginea unei adevărate înfloriri fractalice a acestui arbore al posibilităților literare recuperate de postmodernitate. Cotidianul cel mai direct se redescoperă în proza ce merge de la Mircea Nedelciu la Radu Aldulescu și Petre Barbu, biograficul rememorat halucinatoriu își face loc în scrierile lui Mircea Cărtărescu și Simona Popescu, psihologia este repusă în drepturi în „psiheismul” lui Călin Vlasie și neonirismul nouăzecist, intruziunea modelului cibernetic se face simțită la Adrian Oțoiu și Ion Manolescu etc. Dintre aceste tendințe postmoderne ale literature române actuale voi insista doar asupra a două: recuperarea eticului și resurgența religiosului.

Oricât ar părea de paradoxal, literatura detenției, care a trăit o explozie extraordinară după căderea comunismului, vine în întâmpinarea uneia din tendințele paradigmei postmoderne, și anume cea de reintegrare a valorilor. După ce presiunea discriminatorie (distingerea părților) și totodată masificantă (impunerea uneia din părți ca întreg) a modernității a slăbit, omul actual a devenit mai tolerant la ideea de unitate în multiplicitate, de acceptare și integrare a diferențelor ca atare. Dacă în plan cultural general, noua mentalitate se manifestă în poziția „culturalistă” (de acceptare, fără complexe de superioritate, a tuturor culturilor lumii și a tuturor grupurilor etnice, sociale, profesionale, sexuale etc.), în plan particular noua mentalitate impune o relativizare a criteriului estetic în judecata de valoare. Esteticul încetează de a mai fi valoarea unică în funcție de care se delimitează câmpul literaturii, fiind tot mai evidentă presiunea unor alte valori (spre exemplu, „popularitatea”

în cultura americană, sau eticul în culturile postcomuniste).

Intenția primă a mărturisilor de detenție nu este una estetică, ci una etică. Ele sunt menite să spună adevărul despre o realitate atroce, care a fost ascunsă sau falsificată de regimul comunist. Ele sunt oglinda unor experiențe umane de limită, care se cer mărturisite, într-un sens aproape creștin al termenului. Ele sunt prilejul unei rememorări și clarificări de sine, al unei reconstruiri a propriului trecut și istorii, ca persoane dar și ca popor, pentru înțelegerea și purificarea acestora. Intenția estetică și îndemânarea artistică sunt secundare în raport cu nevoia de confesiune, iar cei care scriu nu sunt de obicei scriitori de formație. Genul presupune așadar o altă scară de valori, una morală și nu una estetică.

Mutația generală care motivează această evoluție particulară este deplasarea criteriului artei de la *frumos* (în sensul cel mai larg, deci incluzând urâtul, grotescul, absurdul etc.) la *uman*. Căutările hiperspecializate și tehnicizate ale modernității au dus la o desemantizare a umanului și la o dezumanizare a artei. Lumea postmodernă dorește să recupereze omul total, nedesfigurat și neparțializat, a cărui artă îl reflectă în toate laturile sale: estetică dar și morală, psihologică dar și socială, intelectuală dar și sentimentală. Scriitorul post-comunist simte și el nevoia să recupereze latura etică a scrisului, pe care ideologia comunistă o izolase la modul ipocrit de „arta pură”.

Care este, deci, criteriul concret de judecată de care are nevoie literatura de detenție? Este evident că a-i aplica doar criteriul estetic este nu doar imoral, ci și neproductiv: *Povestea Elizabetei Rizea din Nucșoara*, spre exemplu, ar trebui exclusă din literatură, fiind opera (transcrisă) a unui autor complet neprofesionist, care relatează fără nicio intenție estetică; și totuși, ea este o carte *cutremurătoare*, precum multe altele din aceeași zonă. Mai mult decât artisticitatea, importantă este autenticitatea acestor scrieri, valoarea lor umană. Dimpotrivă, adeseori, atunci

când memorialistul își propune să literaturizeze, aceasta dăunează cărții, o face falsă. Criteriul care se impune pentru judecarea acestei literaturi este *autenticitatea* și *sinceritatea* autorului, în primul rând față de el însuși. Sinceritatea nu se confundă cu veridicitatea istorică; pentru a fi valoroasă, o mărturie nu trebuie să oglindească perfect realitatea exterioară. Important este ca autorul să reflecteze sincer propria realitate interioară, propriile convingeri, propria viziune, să nu se mistifice pe el însuși. Mărturisirile de detenție proaste nu sunt numai scrierile „lipsite de stil” (scrise într-o limbă de lemn pe dos), ci și cele „falsificate” de poziția scriitorului față de sine însuși, cele în care autorul „pozează” (în martir, în persecutat, în scriitor etc.) 71.

În ceea ce privește reemergența sensibilității religioase, trebuie remarcat că religiosul a suferit, în cultura română, presiunea refulantă atât a nihilismului modern, cât și a ateismului marxist. Pe de altă parte, ideea maioreșciană de autonomie *tematică* a esteticului în raport cu alte valori, precum religiosul, a avut parte în deceniul 9 de o radicalizare datorată unei confuzii suplimentare. Teoreticienii generației '80 au simțit nevoia să distingă modernismul predecesorilor de postmodernismul propriei generații utilizând, printre altele, și perechea conceptuală metafizică / imanență. Poezia șaizecistă ar fi obsedată de transcendență, de Marele Tot, în timp ce poezia optzecistă coboară în strada, se întoarce spre concretul cotidian. Peste această observație, corectă în ea însăși, a căzut distincția între religios și estetic. Teoreticienii optzeciști riscă să respingă religiosul din poezie pe seama confuziei lui cu metafizicul modernist⁷², în felul acesta, literatura actuală ajunge prada unei diviziuni tematice a realității și mai radicale, ce împarte lumea pe verticală, între terestru și celest, între fizică și metafizică. Ea distribuie esteticul omului și imanenței, iar religiosul lui Dumnezeu și transcendenței.

Confuzia aceasta ar trebui să fie deconstruită înlocuind diviziunea *spațială* între immanent și transcendent

cu distincția *calitativă* între profan și sacru, în sensul în care au fost folosiți acești termeni pentru a defini mentalitatea așa-zis primitivă. Pentru șaman, ca și pentru artist, același obiect poate fi și un obiect profan, dar și unul sacru, în funcție de *puterea* care îl locuiește. Sacrul și profanul sunt două moduri de a privi aceeași realitate, astfel încât un poet nu are nevoie să se deplaseze tematic în „ceruri” pentru a avea o trăire religioasă, el o poate găsi la fel de bine în fapăturile terestre cele mai umile. Aterizarea în imanență nu este o garanție pentru ireligiozitatea unui artist.

Apercepția culturală comună distinge însă între estetic și religios pe criterii tematice, și asta în ambele tabere, atât a esteticienilor, cât și a teologilor. Amândouă grupurile stau claustrate în spatele baricadelor spațiale dintre domenii, primii refuzând să primească în literatură subiectele religioase, cei din urmă refuzând să le cedeze literaturii. Esteticienii continuă să interzică poetului să se ocupe de Dumnezeu, în numele autonomiei esteticului; teologii sunt scandalizați de resurgența religiosului în literatură, tratând-o drept blasfemie. Nu este mai puțin adevărat că unii scriitori se așază ei înșiși sub semnul aceleiași confuzii, simțindu-se obligați ca, atunci când se apropie de un subiect religios, să preia și discursul teologic. Literatura lor se transformă în acest fel într-o colecție de clișee care, oricât ar fi de pioase, tot în zona *kitsch-ului* rămân și împotriva căreia susținătorii autonomiei esteticului au dreptate să se revolte. Ceea ce nu înseamnă că literatura nu are mijloace specifice de a exprima fiorul, intuiția, atracția sau fascinația sacralului, chiar dacă o face după o logică proprie, uneori diferită sau chiar în răspăr cu adevărul teologic, dar nu mai puțin sinceră și veridică uman. Deraierea din instrumental în tematic a distincției dintre estetic și religios o face inefficientă, readucându-ne la situația de început, cea din Renaștere, când separarea culturii laice de biserică s-a soldat cu rigidizarea ambelor poziții, împingând la fanatism și bigotism, la excomunicarea din literatură sau la

anatemizarea confesională⁷³.

Astfel distrus, respins sau redefinit, s-ar părea că modelul postmodern, impus în cultura noastră în anii '80, se poate dezvolta complet și omogeniza cu cel occidental abia după 1989. Sincronia culturii românești cu cea occidentală în deceniul nouă (și în cele anterioare) rămâne problematică, „între aceste structuri sociale [occidentale] și societatea noastră nu prea sunt similitudini”, observa Mircea Nedelciu, deși „unele certe asemănări de suprafață există și ele au dus la recenta vogă a termenului la noi” ⁷⁴. La rândul lui, Ion Bogdan Lefter este obligat să recunoască faptul că postmodernismul occidental și cel românesc s-au dezvoltat în contexte de determinări diferite⁷⁵. Mai degrabă se poate vorbi de o epigeneneză și o omologie între fenomene cu o funcție subversivă, în timp ce în Vest postmodernismul se naște ca o reacție la modelul economic industrial (ca o cultură a erei post-industriale, informaționale, a celui de-al „treilea val”), în Est el a funcționat ca un proiect estetic cu o funcție eminamente politică. Mesajul subversiv al postmodernismului a fost acela de a deconstrui rețeaua de discursuri a sistemului comunist, acțiune asanantă pe care el o poate exercita și după 1989, asupra discursurilor cripto-comuniste și naționaliste⁷⁶.

Pregătită și anunțată ca o schimbare subliminală de mentalitate de către mișcarea postmodernă⁷⁷, abia prăbușirea comunismului a deschis calea unei veritabile întâlniri între postmodernismul occidental și cel estic. Dacă, așa cum* afirmă Mircea Cărtărescu, optzecismul a fost „ultimul fapt de istorie literară națională și primul fapt al postistoriei”, atunci „fuziunea totală dintre postmodernism și postmodernitate” se realizează abia în anii '90⁷⁸. Odată cu sfârșitul războiului rece, schizoidia planetară capitalism / comunism a luat sfârșit⁷⁹, făcând posibilă o nouă armonie mondială. Dualismul maniheic este înlocuit de pluricentrism, tensiunea între două forțe polare – de o rețea de centre de forță și interes. De-abia acum de-masificarea definită de Toffler începe să se

manifeste la nivelele etnic și politic, fiecare grup național și social tinzând să-și afirme individualitatea ireductibilă, pe care ideologiile politice ale perioadei moderne le uniformizaseră.

Chiar dacă, pentru moment, contrareacția lumii „moderne” ia forme barbare, de un naționalism primitiv și agresiv, cea mai frumoasă perspectivă a lumii postmoderne este cea a coabitării pacifice, „ipostatice”, a unei varietăți infinite de personalități individuale sau de grup, care nu se exclud, ci se acceptă și se înțeleg. Fragmentarismul nu este contrarul integrării (cum afirmă deconstructiviștii), ci mai degrabă condiția acesteia. Nu se poate face o integrare reală prin reducerea părților la un profil unic, ci doar prin recunoașterea specificității fiecăreia dintre componente. Totalitatea adevărată este cea care respectă toate particularitățile, care nu vrea să masifice grupurile etnice, sociale sau economice, nici ideile și viziunile despre lume și nici personalitățile umane, pentru a crea „omul nou” sau „supraomul”. Acceptarea reciprocă, interdeterminarea complementarelor, conjuncția contrariilor au la bază logica terțului inclus; de aceea, post-modernismul pare a fi mai bine definit ca un nou hermetism, în care principiile până acum exclusive intră în corespondență într-o viziune mai largă, în care părțile spiritului uman se reîntâlnesc într-o nouă antropologie.

Note:

1. Ion Bogdan Lefter evocă prefața lui Ștefan Stoenescu, „Poemul ca gest”, la volumul lui Frank O Hara, *Meditații în imponderabil*, București, Ed. Univers, 1980.

2. Dumitru Chioara deplânge „«Cearta» între moderni și postmoderni”, în *Euphorion*, nr. 2/1994; Nicolae Manolescu prefățează o dispută asupra postmodernismului cu articolul „Cearta modernilor cu postmodernii”, în *România literară*, nr. 9/1996.

3. Mircea Iorgulescu, „Autoportret liric”, în *România literară*, nr. 37/1986.

4. „[...] postmodernismul românesc (sortit eșecului, den, ca peste tot!) a fost în deceniul nouă un avangardism

de refugiu, o metodă speculativă de escamotare a ideologiei literare și politice de-atunci. Ideea unui liberalism în forță, deci. Acel ceva – altceva pe care-l căutau tinerii textualiști de atunci, era încercarea lor disperată de a scăpa de vitregiile terorizante: 1. dominația generației 60, hegemonică în deceniul 80 – 90, și 2. cenzura și restricțiile libertății”. Daniel Corbu, „Generația '80 între Scylla și Carybda. Ul. Postmodernismul bâlbâit”, în *Poesis*, nr. 10-11-12/1994.

5. Mircea Nedelciu & Alexandru Mușina, „O convorbire «duplex»”, în *Echinox*, nr. 3 – 4/1987.

6. Spre exemplu, Radu Lupan, *Moderni și postmoderni*, București, Ed. Cartea Românească, 1988. Cele mai importante articole sunt reunite în special în mai multe numere tematice dedicate postmodernismului de diverse reviste: Monica Spiridon, Andrei Pleșu etc. în *Caiete critice*, nr. 1 – 2/1985 și 1 – 2/1986, și *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4/1986; Virgil Nemoianu, Marin Tarangul, Marcel Corniș-Pop, Maria Cornelia Oros, Radu Țurcanu, Cristian Morarii, în *Euphorion*. nr. 2/1994; Virgil Nemoianu, Ioana Em. Petrescu, Dan Grigorescu, Ioan Duduca, Christian Moraru, Magda Jeanrenaud, Amelia Pavel. Valentina Sandu-Dediu, în *Euresis. Cahiers romnains d'études littéraires*, nr. 1 – 2/1995; Ovidiu Hurduzeu, în *Apostrof*, nr. 3 – 4/1995; Sanda Berce, în *Tribuna*, nr. 8 – 9/1997 etc.

7. Forcluderea este un „mecanism specific ce ar fi la originea fenomenului psihotic și care constă dintr-o respingere primordială a unui «semnificant» fundamental (de exemplu: falusul ca semnificant al complexului de castrare) în afara universului simbolic al subiectului. Forcluderea se deosebește de refulare în două sensuri: 1) Semnificanții forduși nu sunt integrați în inconștientul subiectului. 2) Ei nu se întorc «din interior», ci din cadrul realului, în special în cazul fenomenului halucinatoriu”. Jean Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 166.

8. Alexandra Mușina, „Poezia. O șansă...”, în *Astra*, nr.

1/1982.

9. Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986, p. 150 - 151.

10. Liviu Ioan Stoiciu, „Câteva considerații fără sens...”, în *România literară*, m. 47/1994, p.3.

11. Mircea Cărtărescu, „Textualism, biografism, sincronie stilistică”, în *Cronica*, nr. 25/1985.

12. Al. Mușina, „Poezia. O șansă...”

13. Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”.

14. Ioan Groșan, „O singură prejudecată, realitatea!”, în *Amfiteatru*, nr. 5/1988.

15. Al. Mușina, „Poezia. O șansă...”

16. Al. Mușina, „Din nou despre cenușăreasa”, în *Echinox*, nr. 2 - 3/1988.

17. Gheorhe Crăciun, „Autenticitatea ca metodă de lucru”, în *Astra*, nr. 4/1982.

18. Ion Bogdan Lefter, „Postmodernismul. Pledoarie pentru clarificările necesare”, în *Familia*, nr. 3/1988.

19. Călin Vlasie, „Poezie și psihic - teze despre modernismul și post-modernismul poeziei (fragmente)”, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986.

20. Mircea Nedelciu, „O convorbire «duplex»”.

21. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Ed. Eminescu, 1993, p. 32.

22. Ioan Bucluca, „Undă sau corpuscul?”, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986, p. 120.

23. *Ibidem*.

24. Radu G. Țeposu, *Istoria...* p. 32.

25. Mircea Cărtărescu, „Textualism, biografism, sincronie stilistică”.

26. Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”.

27. Gheorghe Crăciun. „Experimentele unui deceniu (1980 - 1990)”, în *Experimentul literar românesc postbelic*. Pitești, Ed. Paralela 45, 1998. Vezi și studiile

Monicăi Spiridon și Ion Bogdan Lefter din același volum.

28. Mircea Cărtărescu, „Textualism, biografism, sincronie stilistică”.

29. Al. Mușina, „Șase «teze» și o «addenda»”, în *Astra*, nr. 12/1985.

30. Stelian Tănase, „Lecția gogoliană a lipsei de fantezie”, în *Amfiteatru*, nr. 5/1988.

31. Al. Mușina, „Șase «teze» și o «addenda»”.

32. Radu G. Țeposu, *Istoria...* p. 37.

33. Monica Spiridon, „Experimentalismul bine temperat și paradoxele continuității”, în *Experimentul literar românesc postbelic*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998.

34. Gheorghe Crăciun, „O generație incomodă”, introducere la *Competiția continuă*. Generația 80 în *texte teoretice*, O antologie de Gheorghe Crăciun, Pitești, Ed. Vlasie, 1994.

35. Al. Mușina, „Șase «teze» și o «addenda»”.

36. Gheorghe Perian. *Scriitori romani postmoderni*, București, Ed. Didactică, 1996; Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1999.

37. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 224.

38. Eugen Simion, „Un concept care își caută sensurile”, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986, p. 8.

39. „«Tradiția transformă moda în istorie»: un interviu cu Ștefan Augustin Doinaș”, de Monica Spiridon, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986, p. 155.

40. Care, în ceea ce-l privește, refuză să se lase definit drept postmodern, în „Poezia despre ea însăși: un interviu cu Marin Sorescu”, de Monica Spiridon, în *ibidem*, p. 157.

41. Ovid S. Crohmălniceanu, „Postmodernism; Ce se spune și ce nu”, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986, p. 10 - 11.

42. *Ibidem*.

43. Livius Ciocârlie, „Presupuneri despre

postmoderaism", în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/ 1986, p. 16.

44. Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1996 (ed. I), 1998 (ed. II).

45. Octavian Soviany, răspunzând la *Ancheta Apostrof* privind *Antologia poeziei generației '80* a lui Al. Mușina, în *Apostrof*, nr. 3 - 4/1994.

46. Radu Enescu, „Despre postmodernism. După sau dincolo?”, în *Familia*, nr. 1/1988.

47. Radu Enescu îl citează pe Andrei Pleșu, „Inevitabilul postmodernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil”, în *Caiete critice*, nr. 1 - 2/1986, p. 47.

48. Ion Bogdan Lefter, „Postmodernismul. Pledoarie pentru clarificările necesare”.

49. Gheorghe Grigurcu, „Postmodernismul, un clasicism corupt”, în *Euphorion*, nr. 2/1994, p. 6 - 7.

50. Vezi numărul cvadruplu închinat „Generației '90!?” de revista *Echinox*, nr. 6 - 7 - 8 - 9/1995.

51. „Direcția 9 reprezintă, se scrie în «nonalogul» de direcție al grupării, la momentul actual, singura mișcare culturală românească vie și viabilă. Celelalte, fie aparțin istoriei culturii, fie se autodescalifică, prin cultivarea unui spirit exclusivist, de gașcă, prin amatorism și suficiență”, în *Direcția 9*, Revistă de atitudine culturală, anul I, iir. O.

52. Simona Popescu, „Poezia ca instinct de conservare și model de comportament”, în *Echinox*, nr. 2 - 3/1988.

53. Vezi și Simona Popescu. „Sensul poeziei, astăzi”, în *Dialog*, nr. 121-122/1987.

54. Caius Dobrescu, „Micile speranțe” (I-II), în *Echinox*, nr. 5 și 6 - 7/1987.

55. Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei”, în *Competiția continuă*, p. 230.

56. „Scrierile de strictă obediență textualistă sau postmodernistă au un aer devitalizat, dau senzația de stil, de produs «de cabinet», interesant în sine, dar plicticos «în cantități mari»”, în „Din nou despre cenușăreașă”.

57. „A susține că întreaga poezie română contemporană e postmodernistă e un generos și frumos

sofism, care funcționează compensator și calmant (în plan socio-cultural) și narcotizam. (în plan estetic)". „Postmodernismul la Porțile Orientului”, în *Unde se află poezia?* Târgu-Mureș, Ed. Arhipelag, 1996.

58. Ștefan Borbély, „Postmodernismul – un model (cultural) oportun?”, în *Familia*, m. 12/1987.

59. Ioana Em. Petrescu vede în voga textualismului și a deconstructivismului un fenomen specific al crizei moderne, și îi opune un model cosmologic posteinsteiniian. holomeric, osmotic, guvernat de un principiu antropic, în „Modernism/ Postmodernism. O ipoteză”, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Cluj, Ed. Dacia, 1991, p. 166 – 167. Vezi și *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, București, Ed. Cartea Românească, 1993.

60. Monica Spiridon așază postmodernitatea sub semnul lui Hermes („Mitul ieșirii din criză”, în *Caiete critice*, nr. 1 – 2/1986, p. 90), în același sens în care Gilbert Durand vorbește de o întoarcere a mentalității hermetice, în *Science de l'homme et la tradition*, Sirac, 1975.

61. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 367.

62. Citez după „90 vs. / & 80: Utopia sistemului”, prefața la volumul *Sfârșierea lui Morfeu – 90*. Proiect de antologie DanSilviu Boierescu, București, Ed. Phoenix, 1994, p. 5 – 12.

63. Laurențiu Ulici sprijină această idee prin teorema succesiunii în ritm de trei (zeci de ani) a generațiilor noastre literare, la 1990 începând, în demonstrația sa, generația a șaptea. Laurențiu Ulici, „A șaptea generație. O introducere”, în *Luceafărul*, nr. 9/1994, p. 3.

64. Andrei Damian descrie astfel efectul antistatic exercitat de Cenaclul de Luni asupra viitorilor nouăzeciști de la Universitas: „sigur că mulți dintre primii activiști ai Universitasului trecuseră pe la Cenaclul de Luni, numai că acolo ne izbiserăm de o mentalitate aproape opresivă – cercul se închisese: ori respectai metoda, ori nu existai; se produceau, în serie, epigoni și secunzi; se ilustra”.

„Universitas”, în *Luceafărul*, nr. 9/ 1994.

65. Ion Manolescu, „Un manifest postmodernist”, în *România literară*, nr. 5/1996.

66. Vezi și Ion Manolescu, „La prose postmoderniste et le textualisme mediatique”, *Ineuresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1 – 21 1995.

67. Vezi textele lui Nicolae Manolescu, Mircea Nedelciu. O. Nimigean, Caius Dobrescu, Ara Șeptilici, Romulus Bucur, Alexandra Sfârlea, George Sipoș, Aurel Buzincu, Andreea Deciu și Tudor Călin Zarojanu, în *România literară*, nr. 9, 16 și 18 / 1996.

68. Maria Cornelia Oros disociază convingător paradigma hermetică a lui Umberto Eco de deconstructivismul lui J. Derrida. În „Postmodernismul între Eco și Derrida”, în *Euphorion*, nr. 2/1994.

69. Marin Mincu, „Textul ajunge să expulzeze lumea”, în *Poesis*, nr. 10-11-12/1994.

70. Dacă textuarea este fața cea rea a textualismului, fața cea bună este „reconsiderarea derizoriului, a marginalului, fragmentarismul și directetea experienței trăite, ironizarea și parodiarea în bloc a temelor până nu demult serioase, cum ar fi Istoria, Ideea, Omul etc”. *Ibidem*.

71. Pentru o discuție suplimentară asupra problemelor de încadrare genologică a jurnalelor de detenție, vezi Corin Braga „Literatura Gulagului. Premise teoretice”, în *Echinox*, nr. 1 – 2 – 3/1997.

72. Analizând componenta religioasă a literaturii postcomuniste, Gheorghe Perian apreciază că, sub câteva rezerve, literatura optzecistă „are o viață religioasă destul de săracă, aș zice chiar mediocră” și se situează esențialmente pe coordonate laice. Declarația ASPRO în sprijinul Bisericii greco-catolice (Satu-Mare, 1994) nu ar fi atât un gest religios, cât unul de solidaritate cu un grup care a fost marginalizat în comunism, cum a fost și generația '80. „O solidaritate a celor ce au fost marginalizați”, în *Un destin istoric: Biserica Română Unită*. Ancheta revistei Vatra, Târgu Mureș, 1999.

73. Corin Braga, „Resurgența religiosului”, în *Paralela 45*, 1/1998.

74. Mircea Nedelciu, „O convorbire «duplex»”.

75. Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”.

76. Vezi profunda analiză politico-estetică a lui Marcel Corniș-Pope, *Tostmodern Dialogics în Eastern Europe Before and After 1989*”, în

Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires. nr. 1 - 2/1995.

77. Vezi în acest sens Magda Cârneci, „Dezbaterea din jurul postmodernismului în România anilor '80”, în *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București, Ed. Litera, 1996.

78. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 367.

79. Claude Karnoouh vorbește de „Postmodernism și postcomunism. Pentru o hermeneutică a vieții cotidiene”, în *Aprostrof*, nr. 9/1993. p. 22.

În loc de Rezumat SCHIȚĂ PSIHOISTORICĂ A CULTURII EUROPENE

Studiile din acest volum presupun o anumită viziune comună asupra dinamicii psihoistorice¹ a culturii europene. Este vorba de relația pe care o întrețin elementele sistemului cultural dominant cu materialul culturii (sau culturilor) de substrat, adică de relația dintre supraeul ideologic (religios, filosofic, științific) și inconștientul simbolic colectiv, de procesele de refulare culturală și de întoarcere a materialului refulat. Ideea de întoarcere a refulatului cultural pleacă din filosofia iraționalistă (de la dionysiacul lui Nietzsche până la „revolta fondului nostru nelatin” a lui Blaga), dar a căpătat rigoare științifică și conceptuală odată cu Freud (la nivelul psihologiei individului) și cu Jung (la nivelul psihologiei colective: Jung explică, spre exemplu, „întoarcerea lui Wotan” din cultura germană antebelică ca o luare în posesie a societății de către umbra colectivă).

În planul istoriei religiilor și a mentalităților,

mecanismele prin care se derulează șocul dintre două culturi a fost pus în relief de către Mircea Eliade. Analizând mistica hindusă, savantul român a ajuns la concluzia că practicile yoga reprezintă o resurgență a credințelor vechilor popoare aborigene ale Indiei, reprimată de către religia brahmanică a invadatorilor indo-europeni². Ecuția acestui scenariu socio-cultural presupune trei termeni: cultura de substrat, cultura dominantă și cultura reemergentă. Cultura dominantă, impusă fie printr-o cucerire militară, fie printr-o iradiere și asimilare civilizatoare, joacă un rol prohibitiv și cenzurator asupra culturii de substrat, pe care o izolează în zonele periferice ale vieții sociale și mentale. Treptat, însă, pe măsură ce diferențele etnice, militare, economice și de civilizație dintre dominați și dominatori se resorb, elemente ale culturii refulate încep să iasă din nou la suprafață. Ele nu mai păstrează figurația simbolică inițială, ci sunt îmbrăcate în haina ritualică și imagistică a culturii oficiale. La fel cum, în psihismul individului, materialul inconștient este rectificat de către cenzură până când devine compatibil și acceptabil pentru structurile conștiinței, tot așa componentele culturii de substrat suferă modificări ce le permit să se încadreze în ideologia culturii dominante. Acest proces poate fi desemnat printr-un termen introdus în morfologia culturală de către O. Spengler, cel de pseudomorfoză³.

Cultura europeană (mă voi apleca în special asupra spațiului mediteranean, deoarece el oferă informațiile arheologice, iconografice și istorice cele mai bogate și mai îndepărtate în timp) a suferit, de-a lungul a mai bine de patru milenii, cinci sau șase asemenea procese de refulare și întoarcere a refulatului.

1. Cel mai vechi proces, pentru care nu există însă decât informații insuficiente, a fost probabil cel al înlocuirii modului de viață neolitic, bazat pe o viziune de tip șamanic asupra vânătorii și culesului, cu civilizația agricolă a domesticirii animalelor și cultivării plantelor. Schimbările sunt greu de reconstituit în mod direct, dar pot fi

imaginate prin „paralelism etnologic” cu evoluția unor populații siberiene de la o cultură a vânătorii la una a creșterii animalelor. Cercetând în paralel triburile buriate din cis-baikalia (zonă de pădure) și din transbaikalia (zonă de câmpie), Roberte Hamayon a pus în evidență trecerea de la o cosmografie de tip orizontal (în care lumea nenăscuților se află în sud, la izvoarele fluviilor Enisei, Lena etc., iar lumea morților în nord, la vărsarea acestor fluvii în Oceanul înghețat) la o cosmografie verticală, în care universul capătă o etajare pe trei nivele, celest, terestru și subteran. Dacă concepția globală despre supranatură nu se schimbă (șamanul face o alianță matrimonială cu duhul pădurii pentru a putea captura sufletele animalelor vâdate de clan), în schimb apar modificări în protocolul ritualic, în timp ce șamanismul de vânătoare are în centru riturile de transă și posesie prin care șamanul intră în contact cu duhurile și aliații săi magici, fără ca aceste experiențe să fie elaborate în narațiuni mitice, șamanismul agricol introduce modalitatea epopeică de fixare a scenariilor inițiatice⁴. Asemenea epopei, care sunt performate în continuare într-un cadru și cu o finalitate șamanică, permit o raționalizare a figurilor supranaturale. Probabil acesta este procesul prin care făpturile așa-numitului animism șamanic neolitic s-au transformat în divinități locale și apoi generale în primele civilizații agricole, în Mesopotamia sau Egipt.

Din Asia, noul tip de civilizație agrară, „mitologică”, a iradiat în întregul bazin mediteranean, în Creta și în Ciclade. Civilizația minoică și coloniile ei aveau în centru o divinitate agricolă, o Mare Zeiță care asigură fertilitatea holdelor, a turmelor și a oamenilor, așa cum Duhul pădurii răspundea de toate animalele vâdate de trib. Zeița Mamă este adesea însoțită de un zeu mai tânăr, fiu și amant, care are rolul de fertilizator, și este simbolizat de către un rege-preot a cărui vitalitate garantează belșugul cetății. Descoperirile arheologice arată că această teologie se îmbina cu o eschatologie a supraviețuirii în mormânt. Personajele cele mai reprezentative (regi, nobili, preoți),

cu putere magico-religioasă încă din timpul vieții, continuă să își ducă existența după moarte (în morminte amenajate ca niște camere subterane, cu tot confortul necesar) ca niște duhuri, ce pot proteja sau persecuta cetatea, în funcție de tratamentul pe care i-l aplică aceasta.

2. Al doilea proces psihoistoric de refulare a avut loc în mileniul al II-lea î.e.n., odată cu venirea triburilor indo-europene. Dacă primul mare val indo-european ce a coborât în Grecia, cel al aheilor, a căzut sub influența culturii cretane, realizând sinteza minoico-miceniană, cel de-al doilea mare val, cel al dorienilor, a distrus civilizația ahee, impunând o nouă teologie. Cultul Marii Zeițe și sistemul (probabil) matrilineal a fost înlocuit de panteonul indo-european, condus de Zeul cerului și al fulgerelor, și de sistemul patrilineal. Simultan, eschatologia supraviețuirii daimonice în mormânt a fost înlocuită de ideea unui ținut separat pentru sufletele tuturor celor morți, Hadesul, unde umbrele duc o existență lipsită de conștiință și lumină, fără să se mai poată întoarce pe pământ. Urmele acestor dislocări de viziune se întrezăresc în epopeile homerice, Erwin Rohde observând acum mai bine de un secol că *Iliada* și *Odiseea* sunt, din punct de vedere religios, un palimpsest în care vechile rituri daimonice, al căror înțeles s-a pierdut, se îmbină cu ideologia religioasă indo-europeană⁵.

Pe măsură însă ce distanța ce separa casta militară a dorienilor de populația ahee-ioniană de substrat se micșora prin căsătorii și asimilări, iar tensiunea represivă exercitată de cuceritori asupra cuceriiților scădea, componente ale vechilor credințe au început să iasă din nou la suprafață, în pseudomorfoză indo-europeană⁶. În secolul al VIII-lea se formează și se dezvoltă manifestări religioase străine spiritului indo-european, Misterele de la Eleusis, cultul lui Dionysos, cultul eroilor, care sunt în fapt o reemergență a figurilor Marii Zeițe, a zetilui-satelit, fiu și amant al acesteia, și a duhurilor daimonice ale celor morți. Această masivă întoarcere a refulatului egeean a culminat în complexa sinteza orfică, ce a modificat eschatologia

greacă impunând ideea condiției superioare a sufletelor neîtrupate asupra celor întrupate și a amenințat chiar panteonul homeric prin ideea unui monism dionysiac.

3. Procesul de refulare-resurecție s-a repetat pentru a treia oară în timpul regatelor elenistice fondate de Alexandru cel Mare și moștenite de imperiul roman. Atunci când pornea în cruciada sa în Orient, Alexandru ducea cu el întreaga civilizație clasică greacă, așa cum fusese fixată aceasta în Secolul de aur. Cuceririle sale, din Asia Mică până în Egipt, Persia și India, au transformat capitalele ținuturilor și regatelor respective în mici polisuri grecești, în care se construiau agore și amfiteatre, academii și lycee, băi și palestre, iar protipendada adopta limba și spiritualitatea greacă. Modelul raționalist greco-latin a continuat să domine până în secolul I î.e.n., când Imperiul roman a fost invadat de o serie de culte resurgente din substratul populațiilor cucerite. Vechile divinități locale s-au întors adoptând forma cultelor de mistere: Isis și Osiris (Egipt), Cybele și Attis (Frigia), Mithra (Persia), Bona Dea (Siria), Sol Invictus, hermetismul, creștinismul, gnoza⁷ etc.

4. Extraordinara efervescentă mistică a Antichității târzii a fost la rândul ei reprimată prin reforma religioasă a lui Constantin. Proclamând creștinismul religie de stat, împăratul a interzis toate cultele păgâne. Sub emblema Sfântului Pavel *Dii gentium daemones*, biserica a satanizat și a cenzurat atât sistemele filosofice ale gentililor (neoplatonism, neopitagoreism, stoicism, epicureism etc.), cât și panteonul oficial, cultele de mistere, disciplinele hermetismului popular (teurgia și tauma-turgia, goeția, magia, alchimia, astrologia, oracolele și tehnicile divinatorii), sectele gnostice și eretice. Din religie recemergentă din substrat, creștinismul a devenit religie dominantă pentru mai bine de un mileniu, fără mari concurențe (deși nu trebuie uitat bogomilismul și catharismul). Șocul cel mai mare l-a avut de înfruntat în timpul Renașterii, când credințele antichității târzii au revenit la suprafață: neoplatonism și hermetism, cabală, astrologie, magie, vrăjitorie, alchimie, medicină spagirică

etc. După cum spune Will-Erich Peuckert, „Renașterea reprezintă renașterea «științelor oculte» și nu, așa cum am fost învățați în școală, resurecția filosofiei clasice și a unui vocabular uitat” 8.

5. Renașterea a fost însă la rândul ei supusă unei represiuni violente. Atât Reforma cât și Contrareforma, în ciuda divergențelor dintre ele, erau, în fond, de acord asupra necesității de a reprima gândirea liberală a cetății renașcentiste. Printr-o serie de măsuri administrative și ideologice, de la propagarea unei „pastorale a fricii” până la instrumentarea proceselor de vrăjitorie, biserica a culpabilizat paradigma h ermetică, atribuind-o diavolului și damnării. Așa a avut loc ceea ce I.P. Culianu numește „marea cenzură a imaginarului”, izolarea supraeului colectiv de pulsuniunile sale inconștiente⁹. Această societate cu visurile blocate a evoluat spre forme de gândire care ignoră materialul imagistic și simbolic magic: gândirea abstractă, concretizată în „noua știință” și mecanicismul lui Descartes, și gândirea empirico-pragmatică, așezată de Max Weber la baza mentalității capitaliste¹⁰.

În secolul următor, al XVIII-lea, după epuizarea ofensivei dogmatice, cenzura imaginarului renașcentist a fost continuată de pe pozițiile raționalismului iluminist. Dacă doctorii bisericii respingeau doctrinele hermetice considerând că presupun comerțul cu diavolul, scepticii luminilor le deconspirau drept iluzie și șarlatanie, adâncind și mai mult ruptura dintre supraeul lucid și inconștientul simbolic al colectivității. Această inflație a rațiunii europene a fost curmată printr-un al cincilea proces de întoarcere violentă a refulatului. „Renaștere a Renașterii”, romantismul a redescoperit gândirea magică și a permis constelarea a o serie de figuri ce reprezintă forțele chtoniene, subterane și vitale, ținute până atunci inconștiente¹¹. Titanul încătușat care ia cu asalt Olimpul rațiunii, monstrul făcut de noi înșine care se revoltă împotriva creatorului, iubita întorcându-se din mormânt, dublul care ne bântuie, geniul care proclamă domnia microcos-mosului interior exprimă activarea unor

arhetipuri colective de mult uitate.

Explozia romantică a fost desăvârșită de o serie de mișcări și poetici ulterioare, de la filosofile iraționaliste la simbolism, la modernitatea vieneză sau la suprarealism. Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Unamuno, Klages, Freud răstoarnă antropologia dinspre apolinic către dionysiac, detronând rațiunea și clamând prioritatea fluxului vital, a libidoului inconștient; Baudelaire, Rimbaud și simboलिști își propun să refacă legătura dintre om și natură pe baza legii magice a corespondențelor, sinesteziei și simbolurilor; Viena modernă continuă aducerea în lumină a arhetipurilor refulate, declanșând marile crize ale identității omului modern; iar suprarealismul caută și el acel punct miraculos în care realul și imaginarul, cotidianul și visul se întâlnesc într-o supraréalitate totală.

6. Toate aceste curențe au rămas însă doar niște alternative la mentalitatea dominantă, cea raționalistă. În secolul al XIX-lea a avut loc cel de-al șaselea mare proces de refulare din cultura europeană, provocat de către instalarea pozitivismului, scientismului, ateismului și materialismului, în ciuda răbufnirilor și protestelor exprimate de diverse poetici artistice insurgente, pozitivismul a dominat mentalitatea europeană mai bine de un secol. Chiar și mișcările care continuau să întrețină ideea sacralului, psihologia analitică a lui Jung, suprarealismul în felul său, nu o mai făceau, din cauza inhibiției scientiste, de pe poziții ontologice, ci doar de pe poziții psihologice. Religia s-a mutat în artă, Dumnezeu subzistă doar ca numinosum psihologic. Blocându-și canalele liturgice și ritualice de comunicare cu propriul inconștient, omul european a intrat într-o stare de inflație prelungită a conștiinței sale colective. Or, după cum a arătat Jung, contrareacția inconștientului la unilateralizarea conștiinței este o luare în posesie a eului de către umbră. Contrareversul societăților totalitare, masificante, în care ateismul preia rolul misticii, au fost izbucnirile de brutalitate ale războaielor mondiale¹².

O atenuare a paradigmei pozitiviste moderne a început

să se resimtă încă din anii '50, devenind evidentă în anii '70, odată cu instalarea postmodernității. Dintr-un punct de vedere psihoistoric, ideea postmodernă de revizitare a trecutului și de recuperare a valorilor ignorate de modernism poate fi interpretată ca o întoarcere a refulatului. Majoritatea mișcărilor și fenomenelor care au izbucnit în deceniului 8 par a da seama de o revenire masivă a materialului mondial, reprimat nu doar de gândirea pozitivistă, ci și de cea creștină eurocentrică. Toate culturile distruse de colonizările renașcentiste par a se răzbuna printr-o infiltrare simbolică, iconologică și ritualică în chiar inima conceptelor și gândirii europene. Cosmologia, astrofizica și fizica fundamentală contemporană, care erau niște bastioane avansate ale ateismului modern, reformulează ipotezele relativiste și cuantice ale modelului Big-Bang din perspectiva creaționismului creștin sau a filosofilor orientale. Așa au apărut „noua religie” a *scientologiei*, „gnoza de la Princeton”¹³ sau Taofizica lui Fritjof Capra¹⁴. Parapsihologia și OZN-ologia sunt și ele niște pseudomorfoze scientiste ale magiei, teurgiei, angelologiei! și demonologiei. „Contracultura” (Theodore Roszak) mișcărilor *beat* și *flower power* reprezintă o urgență a practicilor neoșamanice, prin figuri numinoase precum cea a lui Carlos Castaneda. Resurecția religiilor de substrat, în diverse pseudomorfoze și supersincretisme, este vizibilă în răspândirea cultelor solare și naturiste neodruidice, în ordinele și sectele contemporane ale Graalului, Templului etc., în răspândirea tehnicilor de meditație hinduse, buddhiste, yoga, taoiste și tantrice, în sintezele de tip Baha-i, în toată mișcarea religioasă pusă sub numele de New Age¹⁵ și în general în interesul actual pentru ocultism și esoterism¹⁶. Dincolo de diferențierile tipologice și stilistice care încearcă să delimiteze modernul de postmodern, postmodernitatea poate fi mai limpede înțeleasă ca o asemenea uriașă întoarcere a materialului mitic și simbolic refulat de gândirea rațional-positivistă europeană.

Note:

Disciplină relativ nouă, deocamdată necanonică, psihoistoria își propune să analizeze fenomenele istorice folosind instrumentele psihanalizei, între figurile ei tutelare se numără Lloyd DeMause, David R. Beisel, Paul H. Elovitz, Henry W. Lawton, Bruce Mazlish, Howard F. Stein, Robert Liris etc. în studiile culturale de la noi, psihoistoria a fost introdusă de către Ștefan Borbély.

2. Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire și libertate*, Traducere de Walter Fotescu, București, Ed. Humanitas, 1993.

3. În cristalografie, pseudomorfoza desemnează procesele prin care o substanță cu o anumită formă geometrică ajunge să cristalizeze în forma altei substanțe. Vezi Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Ed. Beladi, 1996.

4. Roberte Hamayon, *La chasse à l'ăine. Esquisse d'une theorie du chamanisme siberien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.

5. Erwin Rohde, *Psyche*, Traducere și cuvânt înainte de Mircea Popescu, București, Ed. Meridiane, 1985.

6. Robert Graves descifrează întreaga mitologie greacă prin prisma supraviețuirilor prehelenice, în *The Greek Myths*, Baltimore, Penguin Books, 1955, vol. 1 - 2.

7. Aceasta este perspectiva din care analizează un Hans Jonas spiritul antichității târzii, în *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1958.

8. Will-Erich Peuckert, *L'astrologie. Son histoire, ses doctrines*, Paris, Payot, 1980. Viziunea după care Renașterea nu este atât o întoarcere la poetica clasică, ci o redescoperire a misticii antice, a fost promovată în special de cercetătorii de pe lângă Institutul Warburg, Aby Warburg, D.P. Walker, Frances A. Yates, E. Wind etc.

9. Ioan Petru Culianu, *Eros și Magie în Renaștere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, București, Ed. Nemira, 1994.

10. Max Weber, *Etica protestantă și spiritul*

capitalismului, Traducere de Ihor Lemnij, București, Ed. Humanitas, 1993.

11. Auguste Viatte, *Les Sources Occultes du Romantisme*, Paris, 1928, vol. 1 - 2.

12. Vezi studiile „Wotan”, „După catastrofă”, „Bătălia împotriva umbrei”, în care Gustav Jung, *Puterea sufletului*. A treia parte. *Psihologie individuală și socială*, București, Ed. Anima, 1994.

13. Raymond Ruyer, *Gnoza de la Princeton. Savanții în căutarea unei religii*, Traducere de Gina Argintescu-Amza, București, Ed. Nemira, 1998.

14. Fritjof Capra, *Taofizica. O paralelă între fizica modernă și mistica orientală*, București, Ed. Tehnică, 1995.

15. Bruno Würtz, *New Age. Paradigma holistă sau revrăjirea vărsătorului*, Ediția a II-a, Timișoara, Ed. de Vest, 1994.

16. Mircea Eliade, *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale. Eseuri de religie comparată*, București, Ed. Humanitas, 1997.